Persee

Alexander William Macdonald
Mireille Helffer

Remarques sur le vers népâli chanté (II)

In: L'Homme, 1968, tome 8 n°4. pp. 58-91.

Citer ce document / Cite this document :

Macdonald Alexander William, Helffer Mireille. Remarques sur le vers népâli chanté (II). In: L'Homme, 1968, tome 8 n°4. pp. 58-91.

doi : 10.3406/hom.1968.366992

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1968_num_8_4_366992

BY: creative commons

REMARQUES SUR LE VERS NÉPÂLI CHANTÉ (II)*

par

MIREILLE HELFFER *et* A. W. MACDONALD

Persée creative commons

La métrique

Tandis que l'orthographe népalaise reconnaît l'existence de voyelles longues et de voyelles brèves, il semble, si l'on analyse la structure du vers népâli chanté, qu'on soit plutôt en présence d'un vers syllabique et accentuel où ce qui importe, c'est le nombre de syllabes (nép. *akṣar*) contenues dans chaque vers (nép. *paṅkti*). Cette observation concorde avec ce que disait Sir R. Turner dans ses articles déjà cités de l'*Indian Antiquary* sans faire référence explicite au vers népâli chanté : « As opposed to the artificial metres in Nepali (e.g. the translation of the *Mahābhārata*) which are made to depend on a system of quantity no longer existing, this popular metre depends on stress accent. The normal scansion here (– = stressed syllabel and ∪ = unstressed) is :

–∪∪ | –∪ ‖ –∪∪ | –∪ ‖ –∪∪ | –∪∪

This shows plainly the initial stress of Nepali words. »[1]

* Voir le début de cet article dans *L'Homme*, 1968, VIII (3), pp. 37-95.

1. Il y a lieu de rappeler que si dans la langue parlée, la première syllabe d'un mot népâli est généralement accentuée, la position de la syllabe accentuée peut varier selon la volonté expressive du locuteur. En outre si la première syllabe comporte une voyelle courte suivie dans la deuxième syllabe par une voyelle longue, l'accent tombe sur la deuxième syllabe. A l'attention des non-népalisants, remarquons que les sons translittérés *āu*, *āi*, ne sont pas prononcés comme des diphtongues mais comme deux voyelles énoncées séparément. Relevons aussi deux remarques de M. Clark : 1) « There are a number of ways of expressing emphasis in Nepali speech. One of the commonest is to lengthen a syllable, by prolonging the vowel of an open syllable or the consonant at the end of a closed syllable » (*op. cit.*, p. 30) ; 2) « The Nepalese in their ordinary speech make use of a wide range of notes » (*ibid.*, p. 32).

Modèles de vers

Quels « modèles de vers »[1] avons-nous rencontrés dans les chants des *gāine ?* Nous en avons distingué deux, clairement discernables en dépit des irrégularités qui peuvent intervenir dans les différents « exemples d'exécution ».

Le modèle de vers le plus répandu est à 14 syllabes avec pause métrique 8/6 ou, plus rarement, 7/7. Il est illustré dans les couplets de 8, I/3 ; 10, II/2 ; 11, I/2 ; 12, I/2 ; 12, I/6 ; 12, I/7 ; 12, II/3 ; 13, I/2 ; 13, I/3. C'est le type de vers que Money dans son *Gurkhali manual* appelle *saīlādāi* et dont il donne plusieurs exemples avec les notations musicales correspondantes (*cf.* chants nos 1, 8, 10, 11, 13)[2]. Nous en avons relevé d'autres exemples dans les publications européennes ou népâlies déjà citées et M. Dharma Rāj Thāpā le mentionne explicitement[3]. Mais ce modèle de vers n'est pas propre à la seule langue népalaise puisqu'on le retrouve dans la littérature populaire du Bengale où il est appelé *payār chanda*[4].

Le second modèle de vers est à 10 syllabes avec pause métrique 5/5 ou 4/6 ; il est plus rarement représenté dans le répertoire des *gāine* que nous étudions, et il est sujet à plus d'irrégularités. On le trouve dans les couplets de 7, II/3 ; 13, II/2 ; 14, I/6 et 14, I/7, ainsi que dans les refrains littéraires des chants suivants :

8, I/3 *Poile malāi ṭhaṭāyo hera*
kaṭkaṭkaṭa dārānai kiṭera

10, II/2 *Umeraimā poi maryo mero*
yo gharnai lāgdacha ādhyāro

11, II/6 *Javānile choeko hũdā*
gayo sarir din rātnai rũdā

12, II/3 *Bolī mīṭho relimai suntalāvāliko*
pheśan rāmro relimai khasiyā garalko

13, I/1 *bis* *Cār din basnalāi keka ṭaṇṭā pīr*
yo jiu pāpi rahane chaina thīr

13, I/2 *māthi māthi havāi jahāj uḍāune*
pṛthivīmā bhoṭ cunāv garāune

(en faisant abstraction du vocable du refrain « *relimai* » dont l'usage sera expliqué dans les remarques sur la langue). Les chants enregistrés par Bernard Pignède présentent souvent cette structure à 10 syllabes.

1. *Cf.* JAKOBSON, *op. cit.*, p. 231.

2. Pp. 184, 226-227. D'après une information du Dr Harka B. Gurung, il semblerait qu'en fait le terme *saīlādāi* ne s'applique pas à un « modèle de vers » mais à un des nombreux airs connus (nép. *bhākhā*) sur lesquels les Népalais improvisent.

3. *Op. cit.*, p. 148.

4. D. C. SEN, *Eastern Bengali ballads*, Calcutta University, 1926, II, p. 216 ; Alokeranjan DASGUPTA, *The lyric in Indian poetry*, Calcutta, 1962, pp. 49-116 ; J. D. ANDERSON, « Accent and prosody in Bengali », dans *JRAS Bengal*, 1913, pp. 857-865 : « The heroic metre, the metre of epic and tragedy in Bengali is what is called the *payār chanda.* »

Il arrive que les deux modèles de vers se superposent et on trouve alors une structure métrique où le premier hémistiche comporte 10 syllabes, tandis que le deuxième hémistiche n'en comporte que 6[1].

Quel que soit le type de vers devant lequel on se trouve, chaque vers forme une unité syntactique, comme on peut le vérifier facilement en lisant la traduction des chants (exception faite de 7, II/3 et 14, I/7).

Organisation strophique

Deux vers isomorphes forment une strophe dont le premier vers est appelé *phet*[2] et le second *ṭuppa*[3]. Cette organisation strophique est soulignée par la présence en fin de vers d'une rime[4] généralement ouverte. On trouve néanmoins quelques exemples de rimes fermées :

11, I/2 *Logne moro bheḍo cha sautāharū bhayaṅkar*
ek ãkhāle dekhdina sautā rãḍī kulāṅgār

14, I/6 *Bhimpeḍīmā maṭitelkā ṭinkā ṭin*
sāno māyā bheṭ huncha din kā din

11, II/6 *Kalpi kalpi roirahanacha yo dil*
garna pāinā kohi saṅga hil mil

Dans 13, I/1 *bis*, de tradition indienne, la totalité des rimes est en *īr* :
cār din basnalāi keko ṭanṭā pīr
yo jiu pāpī rahane chaina thīr

Une strophe ou un groupe de strophes est séparé de ses voisines par un refrain littéraire qui peut être hétéromorphe comme nous l'avons signalé à propos des vers à 10 syllabes.

Répétitions et formules métriques

La présence d'un parallélisme rigoureux dans le vers népâli chanté ne se manifeste pas seulement par la récurrence de vers présentant un nombre régulier

1. *Cf.* FORBES, *op. cit.*, pp. 149-150, bien que la disposition graphique adoptée par l'auteur pour les textes de chant ne mette pas en relief la structure métrique véritable.

2. TURNER, *op. cit.*, p. 410 : « First line of a verse ». *Cf.* MONEY (*op. cit.*, p. 184) repris par PERCIVAL, *op. cit.*, p. 118. Cependant d'après une information orale du Dr Harka B. Gurung, il s'agit de *phed* (*cf.* TURNER, *op. cit.*, p. 140 : « Bottom, lower part, root, foot, foundation ; beginning »). Pour le Dr Harka B. Gurung, il s'agit de « the low beginning of a song line, not necessarily the first ».

3. MONEY (*op. cit.*, p. 184) écrit *ṭuppa*. TURNER (*op. cit.*, p. 246) indique *ṭuppo :* « Top (e.g. of a mountain or tree), summit ; point, tip). *Cf.* ŚARMA, *op. cit.*, p. 423, *ṭuppo : kunai vastuko māthillo bhāg* « la partie supérieure de quelque chose ». Selon le Dr Harka B. Gurung, *ṭuppa* signifie « the ascending or high pitch of a song ».

4. Nép. *ṭukkā ; cf.* TURNER, *op. cit.*, p. 245 : « Saying, story ; rhyme ».

de syllabes, ou par l'existence d'une rime en fin de vers ; les chanteurs *gāine* usent et abusent de la répétition totale ou partielle des vers, dans certains cas pour parer à une défaillance de mémoire mais aussi de façon systématique. C'est pourquoi nous avons signalé dans la publication des textes tous les *bis* qui intervenaient à l'exécution. A ces répétitions totales de vers s'ajoutent des répétitions partielles :

a) la répétition des formules d'appel à l'attention en début de vers :

13, I/4 *hera hera dāju bhāi*
13, II/1 *phakāī phakāī lagyo malāi*

b) la répétition d'un hémistiche à 6 syllabes en fin de vers :

9, I/2 *chāti ṭhokī ṭhokī chāti ṭhokī ṭhokī*
12, I/7 *hāmro nepālmā hāmro nepālmā* (non indiqué dans *Artibus Asiae*, p. 193).

c) la répétition du dernier hémistiche à 6 syllabes est précédée d'un vocatif :

9, I/2 *bhayo ta hukum(a) prabhū bhayo ta hukum (a) . . .*
. . . māyā māri kanai prabhū māyā mārī kanai
12, I/2 *garana bicāra rājā garana bicāra*
12, I/6 *jhan dukha pāyaũ ni rājā jhan dukha pāyaũ ni*

d) l'ajout d'un hémistiche/extension ?

14, I/7 *mero māyā chainaki sitārām parkha saṅgai jāũ*

Cet hémistiche ajouté peut rimer avec l'hémistiche qui le précède, ce qui donne un effet d'écho :

13, I/2 *svatantrako nārāle āja lyāyaũ hera / nirbācan lahara*
13, I/3 *nām nabhae myād chādai dābī gara hajūr / prajātantra āucha jarur*
13, I/4 *hera hera dāju bhāi dhulikhelko Janaklāllāi māryo*
chaṭṭuko jālaile / mārvāḍiko balle

Dans les chants de type *karkhā*, la structure strophique étant irrégulière les exemples de parallélisme peuvent être plus difficiles à déceler. On y observe cependant la récurrence fréquente de certaines formules[1] dont la structure métrique est identique à celle des hémistiches des modèles de vers précédemment décrits. Ainsi pour exprimer la date, nous trouvons des séquences métriques à 6 ou 8 syllabes. Par exemple :

8, II/9 *dui hajār satra sāl pus ek gate*
9, I/2 *dui hajār eghāra sāl . . .*
dui hajār eghāra sāl cait pandra gate

1. A la suite de Milman Parry, cité par A. B. Lord (*The singer of tales*, Cambridge, Mass., 1960, p. 4), nous entendons par formule : « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea ».

cette dernière séquence constituant un vers à 14 syllabes. Nous trouvons d'ailleurs des formules identiques dans :

13, I/2 *dui hajār pandra sāl phāgun pandra gate*

ou

13, I/4 *baiśākh mahina tera gate āitabārko din*

La localisation géographique des événements évoqués entraîne également l'emploi d'expressions formulaïques[1]. Ainsi dans le *karkhā* de « La mort de Tribhuvan » (9, I/2) nous suivons les déplacements du souverain malade depuis l'aéroport de Gaucar, *gaucaran(ai)mā prabhū gaucaran(ai)mā* jusqu'à une clinique de Suisse, *svitjyarlaṇḍaimā prabhū svitjyarlaṇḍaimā* en passant par Delhi, *ḍillī saharaimā prabhū ḍillī saharaimā ;* tandis qu'un événement politique aussi récent que la chute du ministère Koirala en 1960 (8, II/9) se passe *siṃhadarbāraimā...*

Les énumérations de personnages donnent lieu à l'emploi d'expressions formulaïques dont le nombre de syllabes peut varier au cours d'un même chant, mais dont le retour s'observe toujours en position similaire dans le vers. Le chant qui relate les hauts faits des soldats pendant la deuxième guerre mondiale est à cet égard démonstratif.

7, II/3 . . . *bahādur samser khaṭiyā*
. . . *brahma samser khaṭiyā*
. . . *rup bikram khaṭiyā*
. . . *ghana samser khaṭiyā*
. . . *balarām samser khaṭiyā*

ou

bahādur samser / ekrāj samser
nir (prononcé *nihira*) *samser / kiraṇ samser*
totra samser / toraṇ samser

ainsi que

kāli bahādur palṭan
śer siṁhanāth palṭan
mahendradal palṭan

On assiste alors à un procédé de substitution qui peut être employé dans de multiples occasions comme, par exemple, dans le même chant 7, II/3 où le refrain littéraire se trouve varié dans sa partie initiale, pratiquement à chaque couplet alors que la deuxième partie du refrain demeure inchangée,

jyān khukurī bhirera gorkhālī . . .
. . . *hāi aiṭanko bolile gorkhālī . . .*

1. Nous souscrivons à la définition de LORD, *ibid.*, p. 4 : « By formulaic expression I denote a line or half line constructed on the pattern of the formulas. »

Dans le *karkhā* de « La mort de Tribhuvan », on trouve :

aghi pani risallā / pachi pani risallā
aghi pani kāṅgres / pachi pani kāṅgres
aghi pani kāṅgres runalāge
pachi pani kāṅgres runalāge
aghi pani biraniko bājā bajāyā
pachi pani biraniko bājā bajāyā

On relève de multiples séquences métriques terminées par *bhanī* dans 8, II/9, 9, I/2 et 13, I/4.

Nous espérons que ces quelques exemples auront suffisamment mis en relief à quel point ces chants, transmis oralement, manifestent dans leur structure littéraire un recours quasi constant à des formules et à des expressions formulaïques. Il nous reste maintenant à tenter de montrer comment à ce parallélisme littéraire correspond un parallélisme mélodique et rythmique qui soutient en permanence la mémoire du chanteur *gāine*.

La musique

La métrique des chants des *gāine* a pu être déduite après coup des enregistrements sur bandes magnétiques ; mais il ne faut pas oublier que ces chants ne sont jamais récités mais bien chantés et bénéficient d'un accompagnement au *sāraṅgi*[1]. C'est donc en dépit des difficultés du sujet le rapport métrique/musique qui a retenu notre attention. Un ethnomusicologue aussi averti que Constantin Brailoiu n'a-t-il pas dit : « La structure du vers chanté demeure pour la plupart des langues sinon une énigme du moins un point toujours en litige » ?[2]

La part de faculté créatrice des *gāine* dans la musique de leurs chants paraît relativement restreinte. Ils se contentent d'utiliser un des innombrables *bhākhā*[3] traditionnels comme les chanteurs de *jhamre* décrits par Money dans son *Gurkhali manual :* « *Jhamre* songs differ according to their tunes not according to the words. Each tune however has its own chorus. The words of the verses of one *jhamre* song can be sung in any other song provided they are adapted to the tune. »[4]

Une première remarque s'impose. D'une part, en effet, les *gāine* ont utilisé le même timbre[5] mélodique pour des chants dont le contenu littéraire était très

1. *Objets et Mondes*, 1966, VI (2), été, pp. 133-142.
2. *Le vers roumain chanté*, Éd. de l'Institut universitaire roumain Charles Ier, Paris, 1956, p. 98.
3. Turner, *op. cit.*, p. 473 : *bhākā/bhākhā/bhāṣā :* « Promise ; -tune (in singing), tone (in reading) ».
4. Money, *op. cit.*, p. 184.
5. Nous utilisons le mot « timbre » au sens que lui donne E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1883, IV, p. 2225, 116° : « Premier vers d'un vaudeville connu, qu'on écrit au-dessus d'un vaudeville parodié pour indiquer sur quel air ce dernier doit être chanté. »

différent ; d'autre part le refrain littéraire se double fréquemment d'un refrain musical différent du timbre utilisé pour les strophes, ce qui confirme l'observation de Money. Mais il ne semble pas que dans la pratique actuelle un refrain soit obligatoirement lié à un timbre musical donné. Par ailleurs nous n'avons pas observé pour un même refrain littéraire l'utilisation de deux timbres différents. Mais revenons-en à la structure mélodique des *bhākhā*. Il semble bien que, dans la majorité des cas, à une strophe littéraire de deux vers unis par la rime corresponde un timbre musical à deux incises[1] de durée égale que nous désignerons par les lettres A et B, chacune de ces incises étant à son tour divisible en deux périodes égales. Précisons d'ailleurs qu'à ce schéma théorique peuvent être juxtaposées des cellules mélodiques de durée variable soit en position finale, soit en position initiale. Ce qui donne pour un timbre musical régulier le schéma suivant :

Incise A	a1	a2
Incise B	b1	b2

Comme nous l'avons déjà souligné, le chanteur *gāine* s'accompagne lui-même avec un *sārangi* rustique dont l'accord joue un rôle fondamental dans la structure mélodique des timbres musicaux. En effet le *gāine* accorde avec grand soin son instrument en référence à un degré-témoin, le *sur* qui fait fréquemment fonction de bourdon. Pour fixer les idées et bien que les Népalais n'attachent apparemment pas une grande importance à la hauteur absolue, disons que la hauteur absolue du *sur* se situe pour les enregistrement considérés aux alentours du $ré_3$. Il s'est avéré que dans plus de la moitié des enregistrements analysés, les timbres mélodiques se terminaient sur ce degré *sur* qui constitue dans le système pentatonique (auquel obéissent les *gāine*) la base de ce que Constantin Brailoiu appelle le *pycnon*[2]. Il s'agit de la succession serrée de trois degrés formant un intervalle de tierce majeure, succession qui ne se reproduit qu'une seule fois dans le système pentatonique régulier.

Pour plus de commodité et pour faciliter les comparaisons, nous adopterons ici le système de notation préconisé par Brailoiu et suivi depuis par de nombreux ethnomusicologues, système selon lequel la note qui correspond au degré 1 du *pycnon* est transposée sur la portée avec armature en clé de sol en sol_3 et les différents degrés du système pentatonique numérotés comme suit (les notes pleines surmontées d'un ♯ représentent les degrés utilisés épisodiquement, dont la hauteur n'est pas fixe et qu'à la suite des théoriciens chinois Brailoiu a désignés par le mot *pyen*[3] ; elles seront dans les notations qui vont suivre surmontées d'une flèche indiquant si le degré considéré est haussé ou abaissé) :

1. Incise : phrase musicale correspondant à la longueur d'un vers.
2. « Sur une mélodie russe », dans *Musique russe*, Paris, PUF, 1953, II, pp. 329-391.
3. *Ibid.*, p. 345.

Ex. nº 1

ambitus des chants étudiés ne dépasse pas la IIe et se situe dans le système de numérotation Brailoiu entre le degré 6 et le degré 2. Notons que la pente générale des chants est descendante et que la ligne mélodique procède par mouvements conjoints, la seconde incise qui forme un timbre se réduisant dans un très grand nombre de cas à une descente depuis le degré 2 ou 1 jusqu'au degré 1 base du *pycnon*, et, rappelons-le, note de référence pour l'accord du *sārangi*. Pour tous les chants présentant cette descente caractéristique avec cadence sur le *pycnon* on se trouve en Pentatonique I, celui où la ligne mélodique obéira à la progression :

Ex. nº 1 *bis*

ou à son renversement. La plupart des chants des *gāine* peuvent à notre avis et en dépit de la présence des *pyen* se ramener au système Pentatonique I.

Voyons quelques exemples qui permettront de saisir cette structure mélodique fondamentale des chants de *gāine*.

Soit le timbre utilisé pour les couplets de 8, I/3 : il peut se ramener au schéma mélodique suivant :

Incise A : a1 = 2-1-2-3 *(Pycnon)*

a2 = 1-7-6-5

Incise B : b1 = 2-1-7-6-5-4-3

b2 = 3-2-1

8, I/3 Ex. nº 2

Nous retrouvons le même timbre légèrement modifié pour les couplets de 13, I/4 :

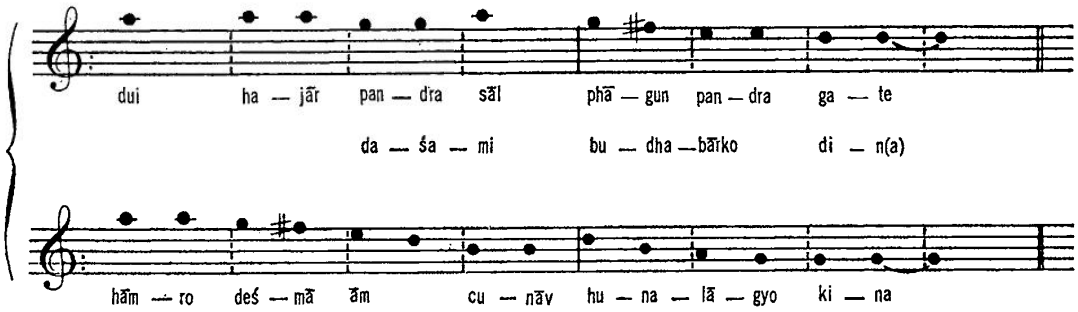
Incise A : a1 = 2-1-2

a2 = 1-7-6-5

Incise B : b1 = 2-1-7-6-5-3

b2 = 5-3-2-1

13, I/2 Ex. nº 3



et également pour 10, I/4 :

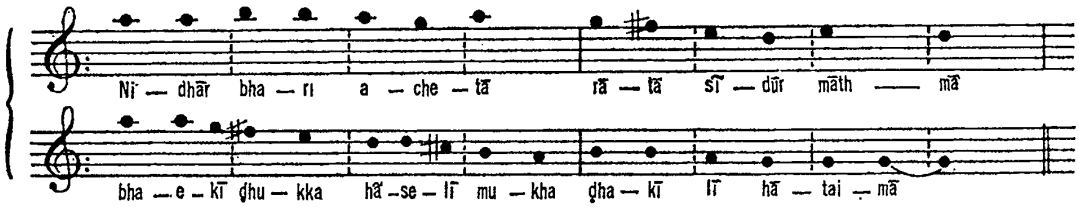
Incise A : a1 = 2-3-2-1

a2 = 1-7-6-5

Incise B : b1 = 2-1-7-6-5-4-3-2

b2 = 3-2-1

10, I/4 Ex. nº 4



comme pour le chant publié dans *Artibus Asiae*, 12, I/7 :

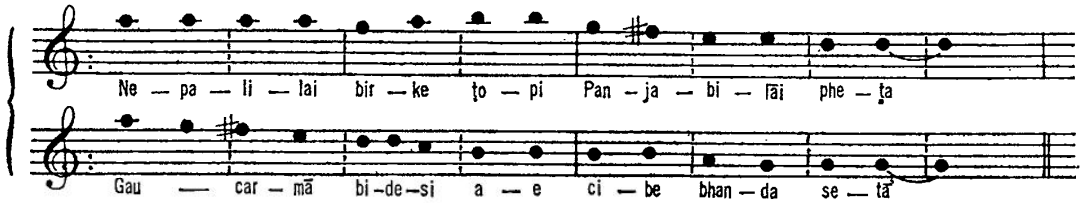
Incise A : a1 = 2-1-2-3

a2 = 1-7-6-5

Incise B : b1 = 2-1-7-6-5-4-3

b2 = 3-2-1

12, I/7 Ex. nº 5



Dans l'exécution du chant 13, II/1, une extension mélodique précède l'incise B, ce qui donne :

Incise A : a1 = 2-1-2-3

a2 = 1-7-6-5

Extension 1-2-1-7-6 (= Incipit trichordal IIa dans le système Brailoiu)

Incise B : b1 = 2-1-7-6-5-4-3-

b2 = 3-2-1

13, II/1 Ex. nº 6

Extension mélodique
ka — pāl sa — bai phu — li sa — kyo a — jha khel — ne gu — ccā
ain { Ghar — ko dhan — dā ku — nai na — lī bha — ī hīḍ — ne guṇ — ḍā bahi — nī tim — ro bhi — nā — le
pha — kaī pha — kaī la — gyo ma — lāi ka — mā — rī jhaī pā — ryo bahi — nī tim — ro bhi — nā — le

tandis que pour 11, I/2, la formule d'intonation correspondant à la période mélodique a1 diffère :

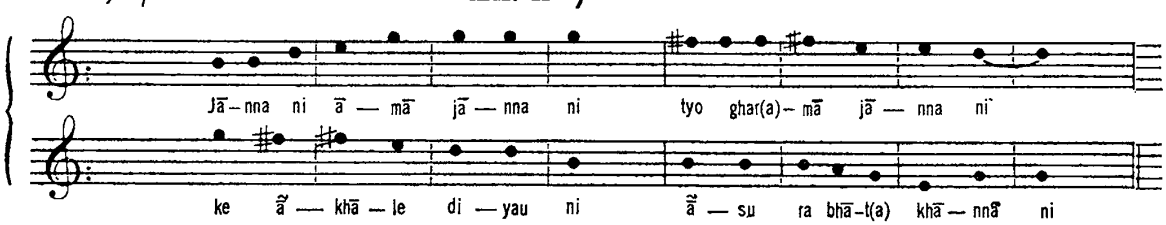
Incise A : a1 = 3-5-6-1 (= Incipit trichordal IIb dans le système Brailoiu)

a2 = 7-6-5-

Incise B : b1 = 1-7-6-5-3

b2 = 3-2-1-6-1 (*Pycnon* + cadence 6-1)

11, I/2 Ex. nº 7



même intonation avec quelques notes ornementales pour 10, II/2 dont l'exécution, à la différence des pièces précédentes n'est pas strictement syllabique ; le reste du timbre se conforme au modèle déjà cité :

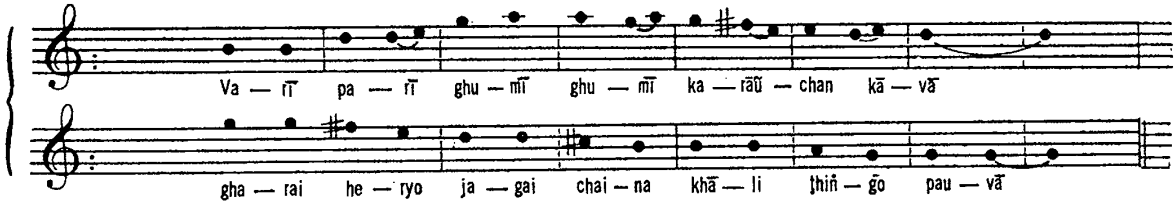
Incise A : a1 = 3-5-6-1-2

a2 = 1-7-6-5-

Incise B : b1 = 1-7-6-5-4-3

b2 = 3-2-1

10, II/2 Ex. nº 8



Résumons les observations précédentes sous forme d'un tableau :

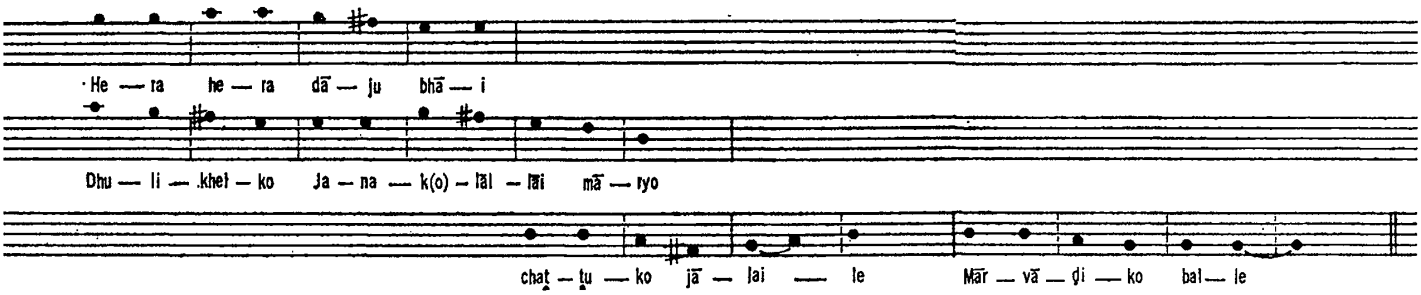
	a1	*a2*	*b1*	*b2*
8, I/3	2-1-2-3	1-7-6-5	2-1-7-6-5-4-3	3-2-1
13, I/4	2-1-2	1-7-6-5	2-1-7-6-5-3	5-3-2-1
10, II/4	2-3-2-1	1-7-6-5	2-1-7-6-5-4-3-2	3-2-1
12, I/7	2-1-2-3	1-7-6-5	2-1-7-6-5-4-3	3-2-1
13, II/1	2-1-2-3	1-7-6-5		
		+ 1-2-1-7-6	2-1-7-6-5-4-3	3-2-1
11, I/2	3-5-6-1	7-6-5	1-7-6-5-3	3-2-1-6-1
10, II/2	3-5-6-1-2	1-7-6-5	1-7-6-5-4-3	3-2-1

Nous sommes frappés de la symétrie de construction entre les périodes constitutives des timbres utilisés et de la constance d'un phénomène bien connu des ethnomusicologues, et généralement désigné par le terme « mutation à la quinte » entre les finales des incises A et B.

L'incise A se termine, en effet, toujours sur le degré 5 de l'échelle pentatonique, tandis que l'incise B couvre l'étendue de l'échelle pentatonique en pente descendante de $\bar{2}$ à 1. On peut en outre souligner l'importance du degré 3 en finale des périodes a1 et la constance du degré 3 en finale de période b1.

L'importance structurelle des degrés 1, 3, 5 reste manifeste dans des timbres construits moins symétriquement que ceux que nous avons analysés jusqu'ici et qui servent de supports à certains refrains littéraires ; soit par exemple le refrain de 13, I/4 qui peut d'ailleurs être comparé à celui de 12, I/7 :

Refrain 13, I/4 Ex. nº 9



Il se compose de :

1) une formule d'appel à l'attention, formant anachrouse détachable sur les degrés $\bar{1}$-2-$\bar{1}$-7-6-5

2) une incise 2-$\bar{1}$-7-6-$\bar{1}$-7-6-5-3

3) une extension qui se présente comme une parenthèse mélodique 3-2-$\underline{7}$-1-2-3

4) une formule cadentielle sur les trois degrés du *Pycnon* 3-2-1

Ces éléments mélodiques diversement agencés, certains d'entre eux étant répétés d'autres repris en tout ou en partie, forment les composantes des chants strophiques irréguliers de type *karkhā*.

Ex. nº 10 (*infra*, pp. 72-73)

dont nous proposons l'analyse suivante :

a) une intonation à caractère déclamatoire sur les degrés 2-$\bar{1}$, certaines séquences métriques utiliseront seulement le degré $\bar{1}$

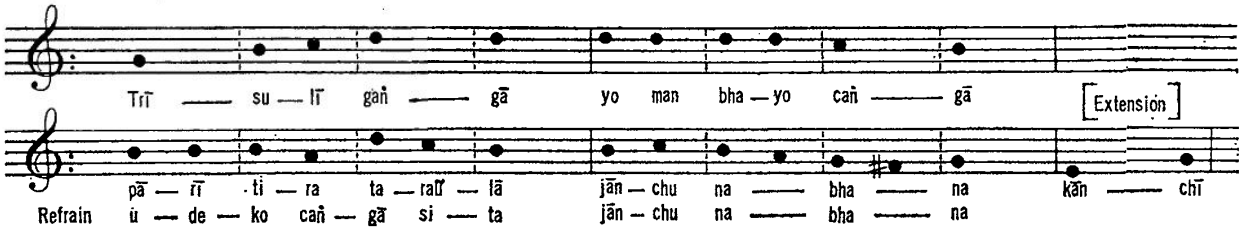
b) une période 2-$\bar{1}$-7-6, éventuellement prolongée par une extension 7-6-5-3-5 ou 7-6-5-4-3

c) une formule cadentielle sur les trois degrés du *Pycnon*.

De la même façon, les périodes mélodiques constitutives du refrain de 9, I/2, tour à tour élidées ou bénéficiant de courtes extensions, servent de support aux différentes séquences métriques qui constituent les couplets du chant de l'Ex. nº 11 (*infra*, pp. 72-73). Ici encore, les périodes mélodiques se terminent sur les degrés forts déjà signalés : 5 ou 6 pour la période A, 3 pour la période B, 1 pour la formule cadentielle.

Bien que la majorité des chants du répertoire étudié puissent, comme nous l'avons démontré, être rattachés au Pentatonique I défini par Constantin Brailoiu, dans plusieurs cas, le degré 1 du *Pycnon* ne correspond pas au degré-témoin de l'accord du « Sārangi » *(sur)*, mais à la quarte supérieure de ce *sur*, et le profil mélodique des timbres conduit à les rattacher au Pentatonique V, caractérisé par la succession 6-(7)-1-2-3-(4)-5-6. Nous en donnerons trois exemples :

13, II/2 Ex. nº 12


Trī — su — lī gañ — gā yo man bha — yo cañ — gā
[Extension]
pā — rī ·ti — ra ta — raṅ — lā jān — chu na — bha — na kān — chī
Refrain ú — de — ko cañ — gā si — ta jān — chu na — bha — na

Erratum : au refrain, lire *u-ḍe-ko* au lieu de u-de-ko.

Incise A : a1 = 1-3-4-5
a2 = 5-4-3

Incise B : b1 = 3-2-5-4-3
b2 = 3-4-3-2-1-7-1 + 6-1

Ce timbre est, comme les précédents, formé de deux incises A et B, mais l'incise B sert également de refrain mélodique.

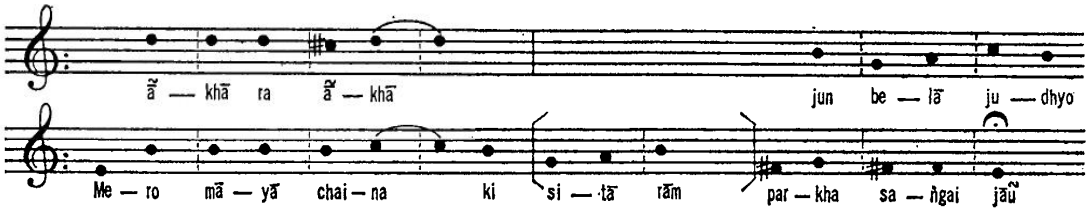
Le chant 14, I/6 dont les paroles font penser à un chant alterné et qui ne saurait être regardé comme caractéristique du répertoire des *gāine*, doit aussi, à notre avis, être considéré comme un exemple de l'utilisation du Pentatonique V :

14, I/6 Ex. nº 13

Incise A : a1 = 1-5-6-5-4
a2 = 3-2-3-4-3
Incise B : b1 = 6-1-2-4-3-2-1
b2 = 2-1

Enfin, le timbre utilisé pour des chants aussi différents quant à leur teneur littéraire que 7, II/3 et 14, I/7 serait également une illustration du Pentatonique V (comme dans le cas de 13, II/2, Ex. nº 12, l'incise B fait fonction de refrain).

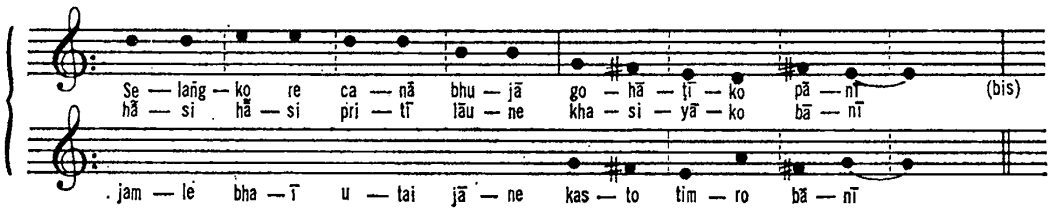
14, I/7 Ex. nº 14



Incise A : a1 = 5-4-5
a2 = 3-2-2-4-3
Incise B : b1 = 6-3-4-3 + 1-2-3
b2 = 7-1-7-6

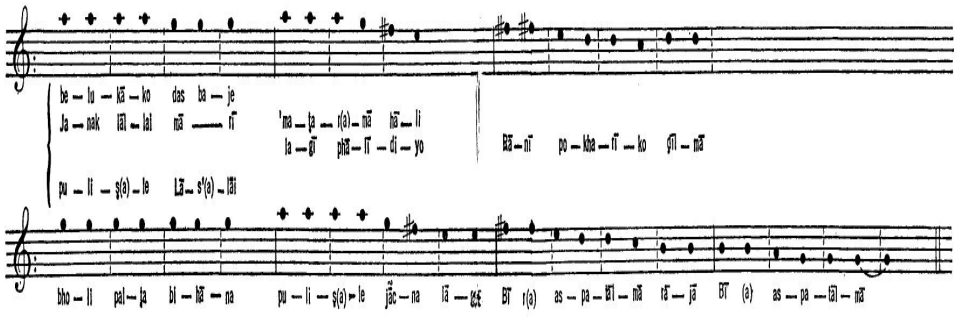
Le seul exemple de Pentatonique IV (succession 5-6-(7)-1-2-3-(4)-5 que nous ayons relevé correspond au timbre utilisé pour les couplets de 12, II/3 et 13, I/1 ; ce timbre se compose d'une seule incise répétée trois fois, le quatrième vers de la strophe littéraire se terminant sur une formule cadentielle distincte (que nous désignerons par a'2) ce qui donne :

Couplet 12, II/3 Ex. nº 15



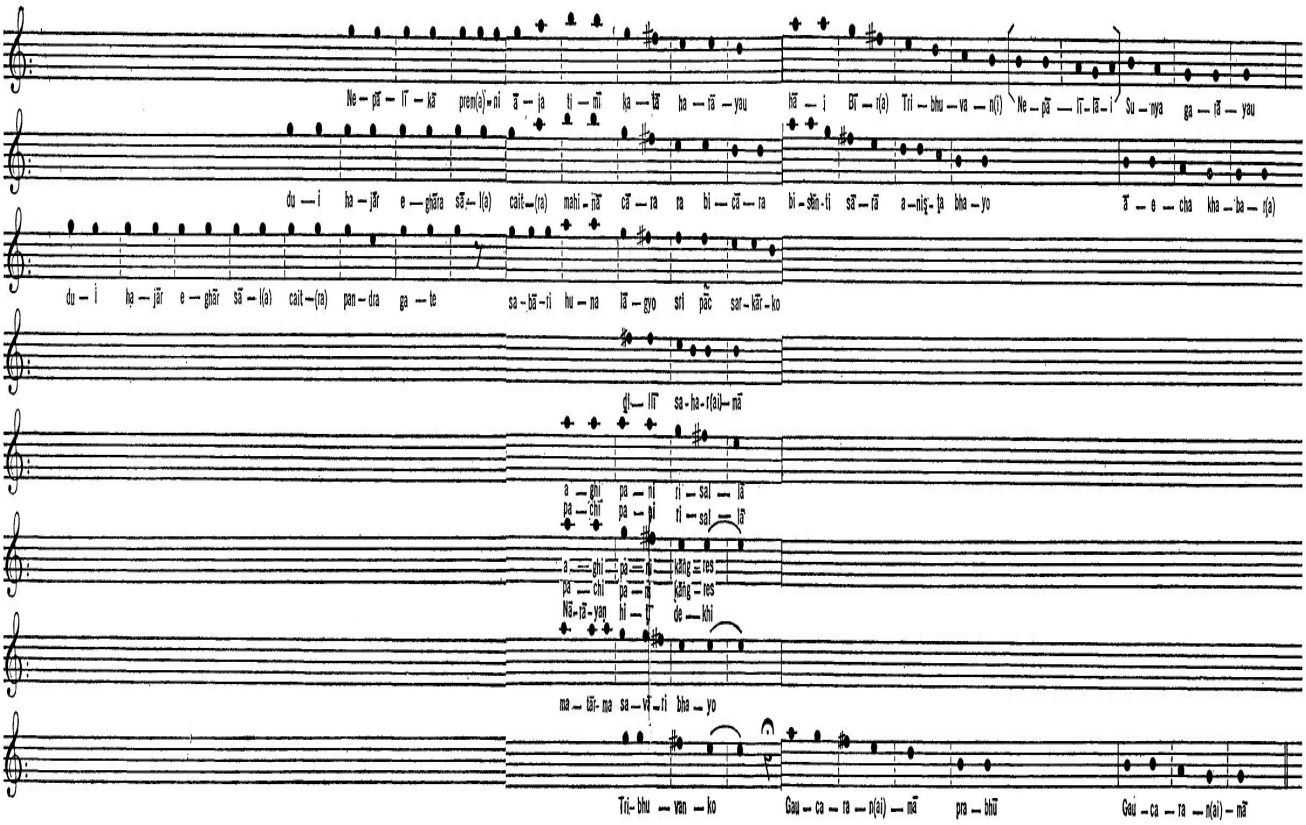
a1 = 5-6-5-3
a2 = 1-7-6-5-7-6
a'2 = 1-7-6-2-7-1

1er couplet 13, I/4 Ex. nº 10

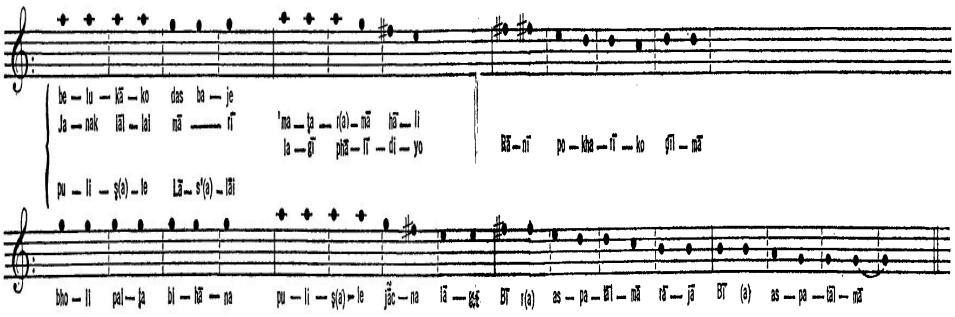

be – lu – kā̃ – ko das ba – je
Ja – nak tā̃l – lal nā̃ ——— rĩ̃
'ma – ta – r(a) – nā̃ bā̃ – li
la – gĩ̃ phā̃ – rĩ̃ – di – yo
pu – li – ṣ(a) – le Lā̃ – s'(a) – lā̃i
bā̃ – nĩ̃ po – kha – rĩ̃ – ko ghī̃ – nā̃
bho – li pal – ja bi – hā̃ – na pu – li – ṣ(a) – le jā̃c – na lā̃ – gaṛ BĨ r(a) as – pa – tā̃l – mā̃ rā̃ – jā BĨ (e) as – pa – tā̃l – mā̃

Erratum : lire *Bĩ - r(a)* au lieu de Bĩ r(a).

9, I/2 Ex. nº 11

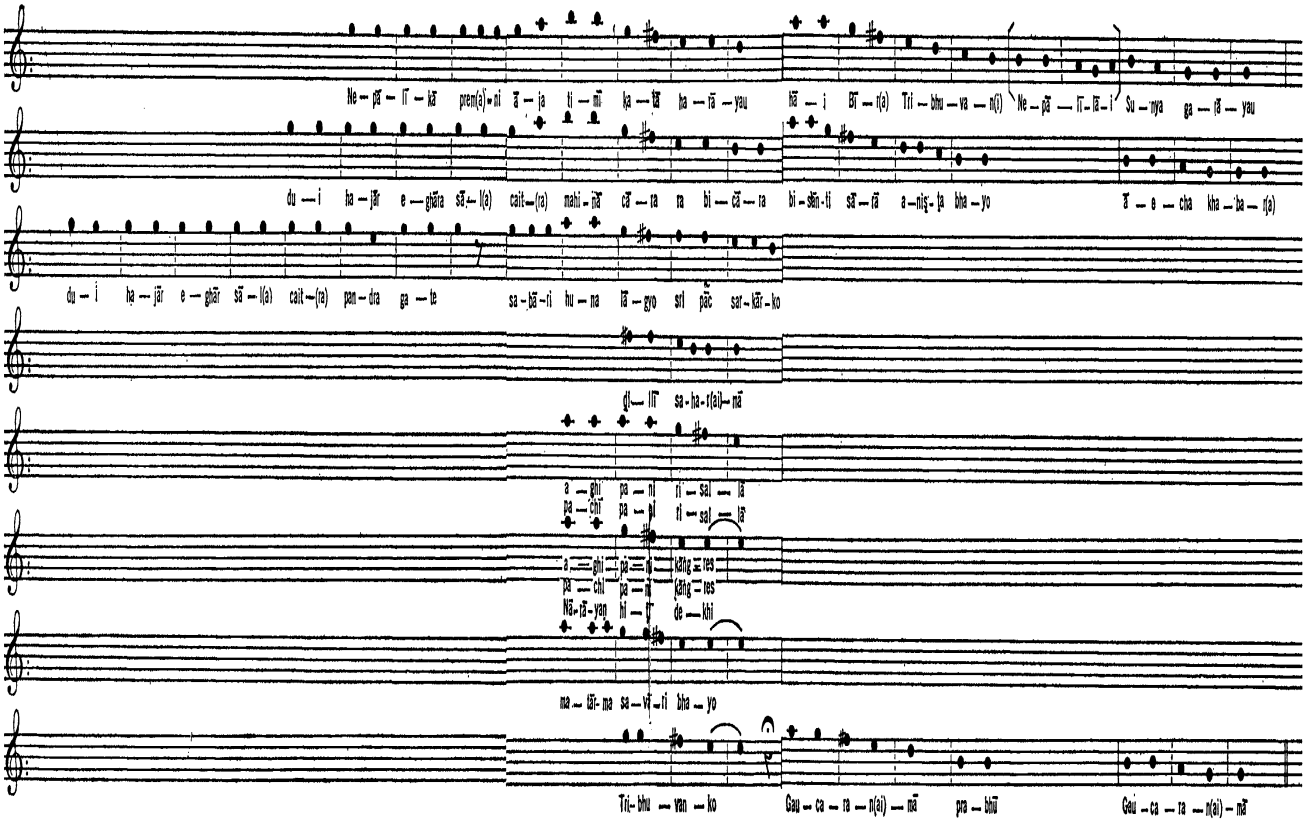

Ne – pā̃ – rĩ̃ – kā̃ pren(a)-ni ā̃ – ja ti – mĩ̃ ka – tā̃ ha – rā̃ – yau
hā̃ – i BĨ – r(a) Tri – bhu – va – n(i) Ne – pā̃ – rĩ̃ – tĩ̃ – i Su – mya ga – rā̃ – yau
du – i ha – jār e – ghā̃ra sā̃ – l(a) cait – (ra) mahi – nā̃ cā̃ – ra ra bi – cā̃ – ra bi – sān – ti sā̃ – rā a – niṣ – ṭa bha – yo ā̃ – e – cha kha – 'ba – r(a)
du – i ha – jār e – ghā̃r sā̃ – l(a) cait – (ra) pan – dra ga – te sa – bā̃ – ri hu – na lā̃ – gyo sri pā̃c sar – kā̃r – ko
gi̇ – rĩ̃ sa – ha – r(ai) – nā̃
a – ghi pa – ni ri – sal – lā
pa – chĩ pa – ni ri – sal – lā
a – ghi pa – ni kāng – res
pa – chi pa – ni kāng – res
Nā̃ – rā̃ – yan hi – ṭī de – khi
ma – tā̃r – ma sa – vā̃ – ri bha – yo
Tri – bhu – van – ko Gau – ca – ra – n(ai) – nā̃ pra – bhū̃ Gau – ca – ra – n(ai) – nā̃

1er couplet r3, I/4 Ex. nº 10

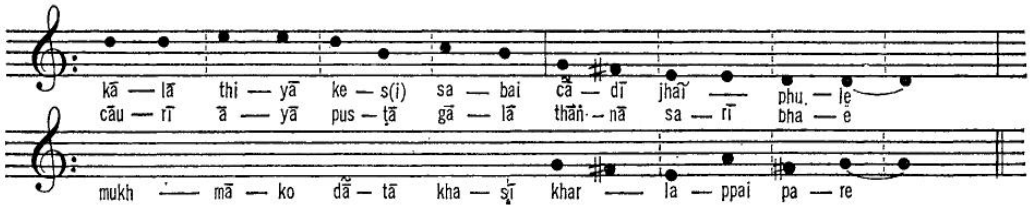

be — lu — kā — ko das ba — je
Ja — nak kāl — lal mā —— rī 'ma — ja — r(a) — mā hā — li
la — gī phā — rī — di — yo
pu — li — ṣ(a) — le Lā — s'(a) — lāi
bhā — ll pal — ja bl — hā — na pu — li — ṣ(a) — le jāc — na lā — gaṣ BT r(a) as — pa — BT — mā rā — jā BT (e) as — pa — tāl — mā

Erratum : lire *Bī - r(a)* au lieu de Bī r(a).

9, I/2 Ex. nº 11


Ne — pā — rī — kā prem(a) — ni ā — ja ti — mī ka — tā ha — rā — yau
hā — i BT — r(a) Trī — bhu — va — n(ī) Ne — pā — rī — tā — ī Su — mya ga — rā — yau
du — i ha — jār e — ghāra sā — l(a) cait — (ra) mahi — mā cā — ra ra bi — cā — ra bi — sān — ti sā — rā a — niṣ — ja bha — yo ā — e — cha kha — 'ba — r(a)
du — i ha — jār e — ghāra sā — l(a) cait — (ra) pan — dra ga — te sa — tā — ri hu — na rā — gyo srī pāc sar — kār — ko
gī — rī sa — ha — r(ai) — mā
a — ghi pa — ni rī — sal — lā
pa — chī pa — ni rī — sal — lā
a — ghi pa — ni kāṅg — res
pa — chi pa — ni kāṅg — res
Nā — rā — yan hi — rī de — khi
ma — dhu — ma sa — vā — rī bha — yo
Trī — bhu — van — ko Gau — ca — ra — n(ai) — mā pra — bhū Gau — ca — ra — n(ai) — mā

Couplet 13, I/1 Ex. nº 16



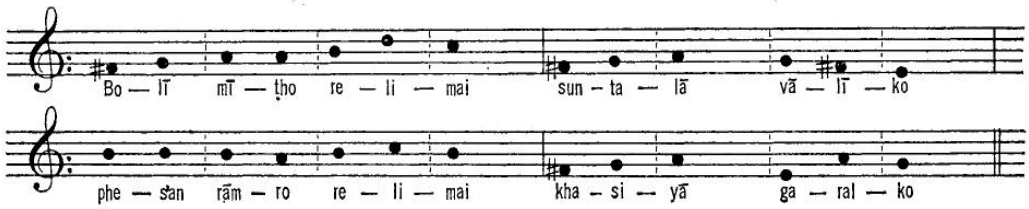
a1 = 5-6-5-3-4-3

a2 = 1-7-6-5

a'2 = 1-7-6-2-7-1

Les refrains mélodiques de ces deux chants sont pour leur part formés de deux incises : les incises B obéissant au même profil, tandis que les incises A sont différentes. C'est ainsi que le refrain de 12, II/3 doit être rattaché au Pentatonique V

Refrain 12, II/3 Ex. nº 17



Incise A : a1 = 7-1-2-3-5-4

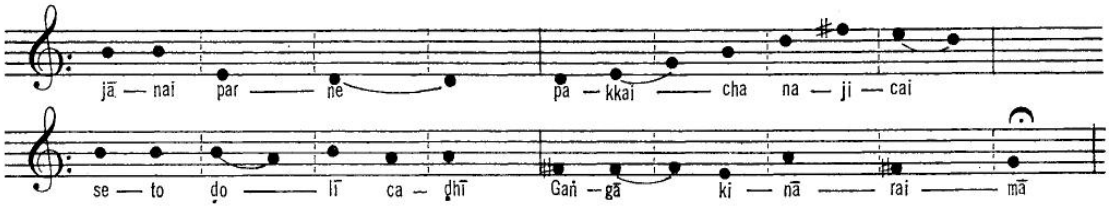
a2 = 7-1-2-1-7-6

Incise B : b1 = 3-2-3-4-3

b2 = 7-1-2-6-2-1

tandis que le refrain de 13, I/1 appartient au Pentatonique IV

Refrain 13, I/1 Ex. nº 18



Erratum : lire *na - ji - kai* au lieu de na - ji - cai.

Incise A : a1 = 3-6-5

a2 = 5-6-1-3-5-7-6-5

Incise B : b1 = 3-2-3-2

b2 = 7-6-2-7-1

L'utilisation des pyen

Si nous reprenons les notations déjà données et en particulier le tableau p. 68, nous constatons que les différents *bhākhā* ne se contentent pas des cinq degrés du système pentatonique mais que les degrés auxiliaires 4 et 7 que C. Brailoiu désignait par le mot chinois *pyen*, y apparaissent ; il a donc paru intéressant d'examiner systématiquement quel était le rôle joué par ces degrés 4 et 7 dans les incises formant les *bhākhā*, ce qui nous a conduits aux remarques suivantes :

1) les degrés 4 et 7 sont rarement utilisés en mouvement mélodique ascendant direct ;

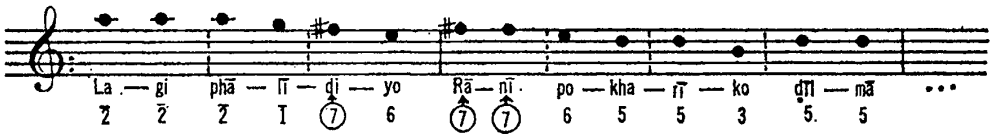
2) en mouvement mélodique descendant, ils apparaissent soit comme note de passage :

degré 7 entre 1 et 6
degré 4 entre 5 et 3 (plus rarement)

3) Ils ont un rôle ornemental

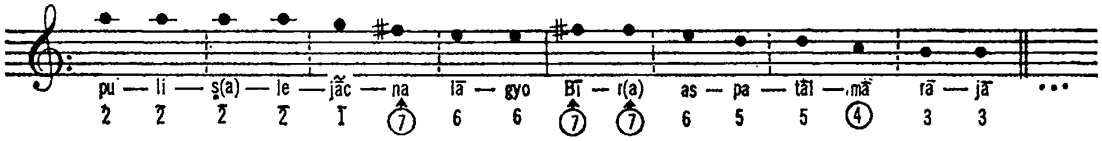
a) soit comme broderie
autour du degré 6 : 6-7-6 :

13, I/4 Ex. nº 19 (*cf.* nº 10)



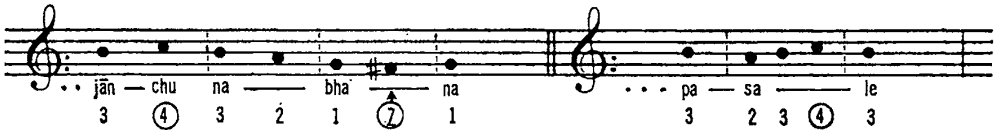
qui devient ultérieurement :

13, I/4 Ex. nº 20 (*cf.* nº 10)



autour du degré 3 : 3-4-3 :

13, II/2 Ex. nº 21 (*cf.* nº 12) 14, I/6, a2 Ex. nº 22 (*cf.* nº 13)



13, I/1, a1 Ex. nº 23 (*cf.* nº 16) 14, I/7, b1 Ex. nº 24 (*cf.* nº 14)

autour du degré 5 : 5-4-5 :

Ex. nº 25 (*cf.* nº 14)

14, I/7, b2 14, I/7, a1

b) soit en *combiata*
entre les degrés 2 et 3 :

14, I/6, b1 Ex. nº 26 (*cf.* nº 13) 14, I/7, a2 Ex. nº 27 (*cf.* nº 14)

entre les degrés 5 et 6 : 5-7-6 :

12, II/B, a2 Ex. nº 28 (*cf.* nº 15) 13, I/1, a2 Ex. nº 29 (*cf.* nº 18)

entre les degrés 1 et 2 :

Ex. nº 30 (*cf.* nº 15, nº 18)

4) Leur hauteur est mobile. C'est ainsi que dans le timbre déjà cité utilisé pour les couplets de 7, II/3 et 14, I/7, le degré 4 apparaît en position haussée dans la période a1 et en position naturelle dans la période a2 :

14, I/7, a1 + a2 Ex. nº 31 (*cf.* nº 14)

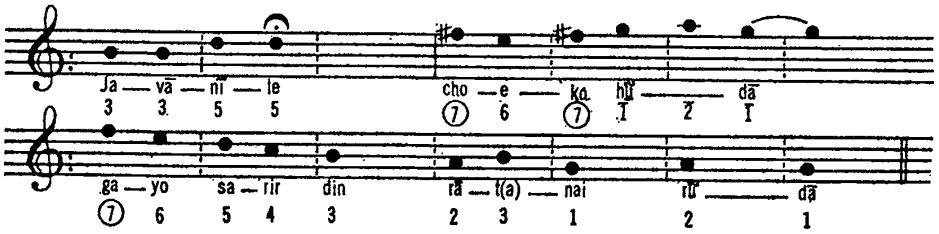
Il semble donc bien que les degrés 4 et 7 sont, ainsi que le signalait C. Brailoiu, « plus rares que les sons constitutifs », « n'ont qu'un rôle d'agrément », « varient »... ils peuvent donc à juste titre être considérés comme des *pyen*.

Exceptions :

Il serait néanmoins erroné de conclure que tous les chants des *gāine* de la vallée de Kathmandou peuvent être rattachés au système pentatonique ; c'est précisément le rôle important joué par les degrés 4 et 7 dans les chants qui vont suivre qui nous a conduits à y voir une illustration des échelles modales, familières dans la musique classique de l'Inde du nord (nous conserverons pour la notation, afin de faciliter la comparaison, l'équivalence : degré 1 = sol_3).

Soit le chant 11, II/6, dont le style d'interprétation comporte de nombreux ports de voix :
le refrain mélodique, correspondant à deux vers de 10 syllabes s'y présente ainsi :

Refrain 11, II/6 Ex. n° 32



mais, dans le couplet qui fait suite, le degré 7 occupe une place prépondérante qui exclut la possibilité de le considérer comme un *pyen :*

1er couplet 11, II/6 A Ex. n° 33

dans le 2e couplet, cette incise A est d'ailleurs variée, mais conserve au degré 7 une fonction importante :

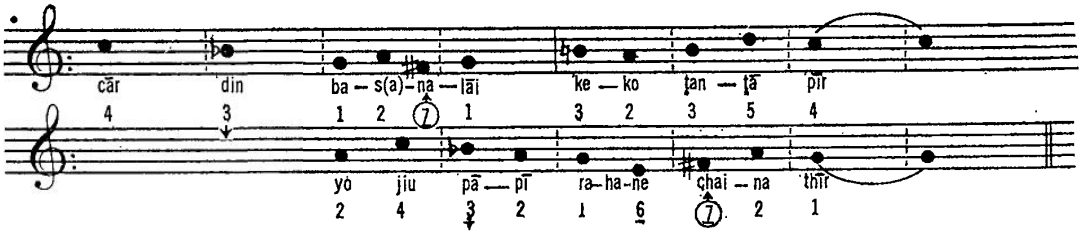
2e couplet 11, II/6 A Ex. n° 34

tandis que l'incise B se présente identique pour tous les couplets, et conforme au schéma mélodique des incises B observées pour les chants en Pentatonique I :

Couplet 11, II/6 B Ex. nº 35

Le chant 13, I/1 *bis*, dont la teneur littéraire apparaît très nettement indienne, présente une structure modale plus claire encore avec alternance de tierce mineure ou majeure par rapport au degré tonique, selon que le degré 3 intervient en mouvement descendant ou ascendant :

1er refrain 13, I/1 *bis* Ex. nº 36

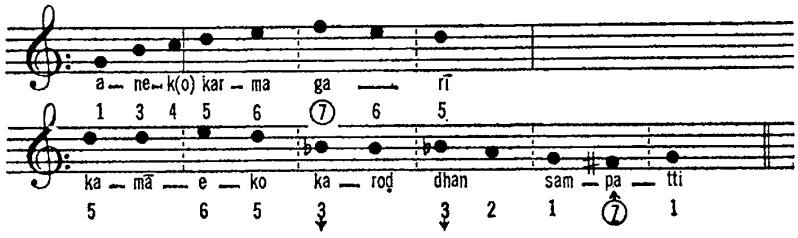


refrain qui se présente également sous la forme :

2e refrain 13, I/1 *bis* Ex. nº 37

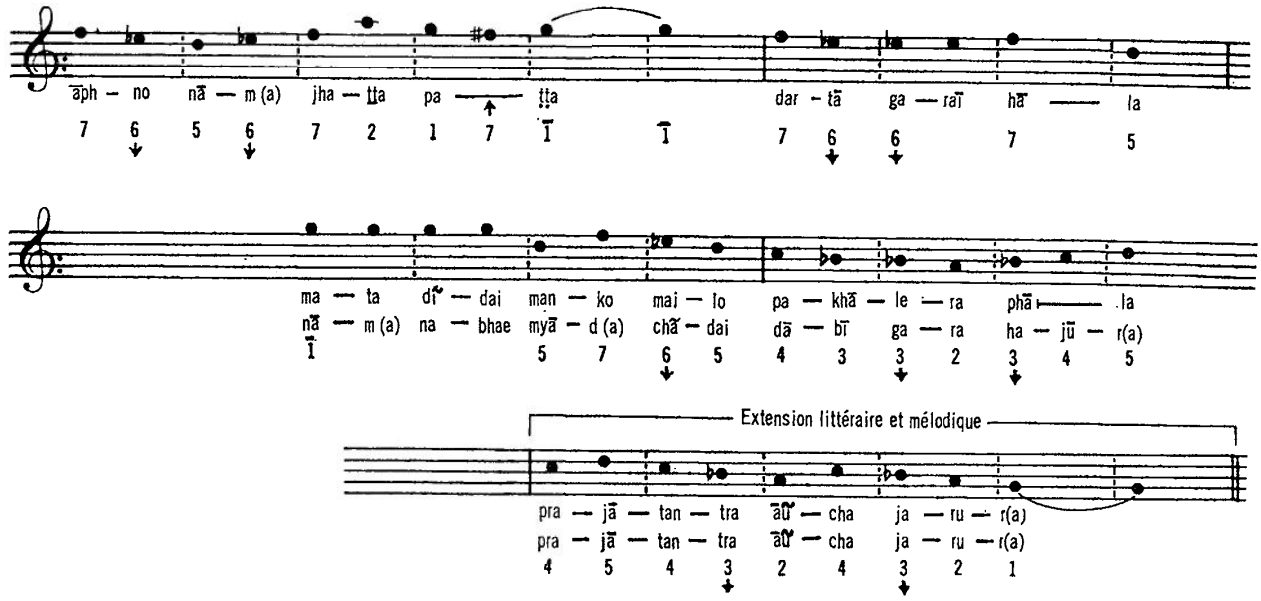
Le couplet, formé de deux incises, présente l'alternance tierce majeure en mouvement ascendant, tierce mineure en mouvement descendant, avec mutation à la quinte entre finale des incises :

Couplet 13, I/1 *bis* Ex. nº 38



Enfin, le chant 13, I/3 (transposé à la quinte dans la notation) est caractérisé par la présence des intervalles de tierce, sixte et septième mineures par rapport au degré tonique 1 :

13, I/3 Ex. nº 39


āph — no nā̄ — m (a) jha — ṭṭa pa — ṭṭa
7 6 5 6 7 2 1 7 1 1
dar — tā̄ ga — rā̄ hā̄ — la
7 6 6 7 5
ma — ta nā̄ — m (a)
dī — dai na — bhae
man — ko myā̄ — d (a)
mai — lo cha̍ā̄ — dai
5 7 6 5
pa — khā̄ — le — ra dā̄ — bī ga — ra
4 3 3 2
phā̄ — la ha — jū — r(a)
3 4 5
Extension littéraire et mélodique
pra — jā̄ — tan — tra
pra — jā̄ — tan — tra
āu̍ — cha
āu̍ — cha
4 5 4 3 2 4
ja — ru — r(a)
ja — ru — r(a)
3 2 1

Structure rythmique

Nous avons pu observer d'une part l'existence de « modèles de vers » obéissant à une métrique régulière, d'autre part la présence de structures mélodiques préexistantes à tel ou tel chant déterminé et que les Népalais appellent *bhākhā ;* la forme schématique de ces *bhākhā*, le modèle mélodique auquel ils obéissent, ce que nous avons désigné par le terme français « timbre », est généralement donné en prélude instrumental au chant proprement dit et repris en tout ou en partie au cours des interludes qui suivent l'énoncé du refrain[1].

Laissant de côté les préludes et interludes instrumentaux, nous nous efforcerons de montrer à l'aide de quelques exemples de quelle façon s'opère cet ajustement entre timbres mélodiques et modèles de vers, ce qui nous permettra de dégager quelques constantes rythmiques dans l'exécution des chants des *gāine.*

On a pu remarquer que ces chants sont syllabiques, c'est-à-dire qu'à une syllabe du texte correspond généralement une note du timbre musical ; par

1. Semblable constatation avait déjà été faite par C. Brailoiu au Musée de l'Homme au cours d'un séminaire du 2 mai 1957, à propos d'un enregistrement bulgare (« Collection Universelle de Musique populaire enregistrée », UNESCO, 23/1) : « L'instrument donne à peu près la forme pure de la strophe. » Dans un contexte bien différent, lors d'un exposé fait au même Musée par notre collègue africaniste G. Rouget, le 12 décembre 1963, et portant sur « Tons du langage et tons du tambour », Pierre Boulez soulignait le fait qu'on observe à l'instrument « une simplification, une stylisation » aussi bien dans la hauteur que dans le rythme.

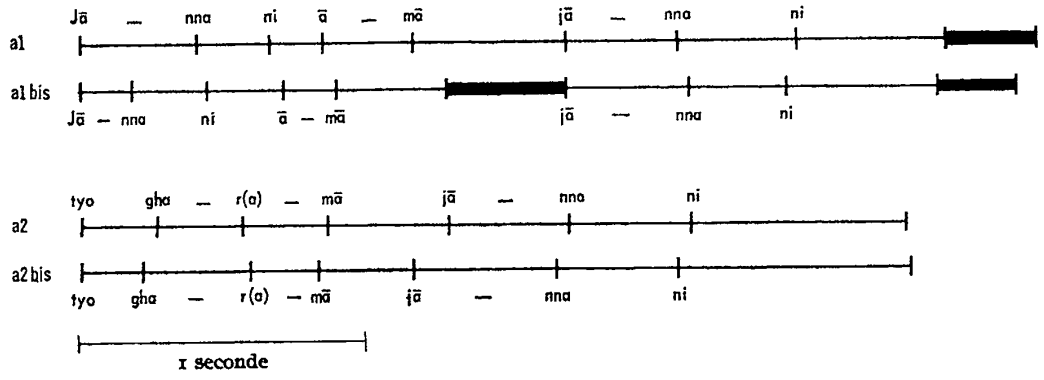
ailleurs, ainsi que Turner en avait fait la remarque[1], les syllabes sont souvent ponctuées 2 par 2, ce qui a conduit à des notations musicales où le rythme est constamment donné ♪♩ ou ♩♪. La réalité musicale est plus complexe et l'analyse au Sonagraph[2] nous a permis de faire des observations qui ne sont plus basées sur la seule subjectivité de l'auditeur. Il est ainsi apparu que ce qui demeurait constant au cours d'un chant donné, c'était la durée des *incises* (correspondantes à un vers) et des *périodes* (correspondantes à un hémistiche) qui formaient ces incises, ceci indépendamment du contenu littéraire correspondant aux dites périodes et incises. En effet la répartition des syllabes à l'intérieur d'une durée fixe pouvait varier de façon sensible en fonction de l'accentuation des mots ou de la volonté expressive du locuteur ; et les inégalités éventuelles du chanteur étaient comblées par l'instrument d'accompagnement qui intervenait soit en fin d'incise, soit en fin de période pour parfaire la série écourtée et maintenait ainsi une carrure rigoureuse.

Soit le chant 11, I/2 « *Jānna ni āmā jānna ni...* ». Couplets et refrain utilisent le même timbre mélodique (*cf.* Ex. nº 7), formé de deux incises de 8 temps, séparées en périodes égales de 4 temps. Le fait que chacun des vers est bissé permet d'observer la variabilité rythmique qui existe à l'intérieur des groupes de 2 notes qui ne sont jamais parfaitement égales. Essayons d'analyser les données fournies par le sonagramme du premier refrain :

Jānna ni āmā jānna ni / tyo ghar(a)mā jānna ni (bis)
ke ākhāle diyau ni / ãsu ra bhāt khānna ni (bis)

Si nous reportons les mesures faites sur le sonagramme sur du papier millimétrique, nous trouvons le graphique suivant, où chaque période est mise en parallèle avec la même période bissée[3].

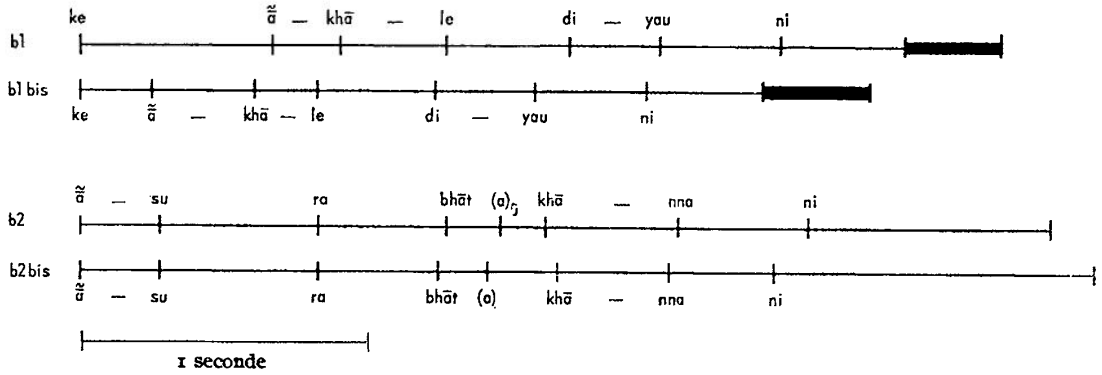
Ex. nº 40 (*cf.* nº 7)



1. « Specimens of Nepali », *art. cit.*

2. Les sonagrammes ont été réalisés au département d'ethnomusicologie du Musée des Arts et Traditions populaires de Paris, grâce à la bienveillance de Mlle C. Marcel-Dubois, chef du département et directeur de recherche au CNRS.

3. Les traits gras correspondent soit à un silence, soit à une cellule mélodique jouée au *sārangi*.

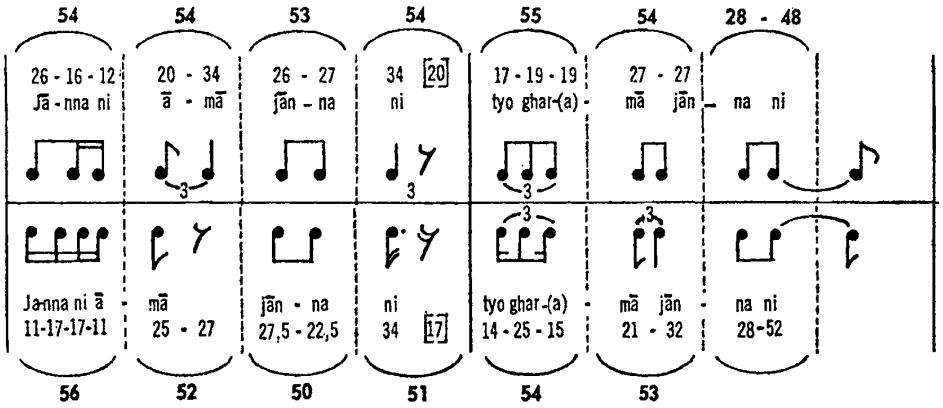


Il ressort de l'Ex. 40 que

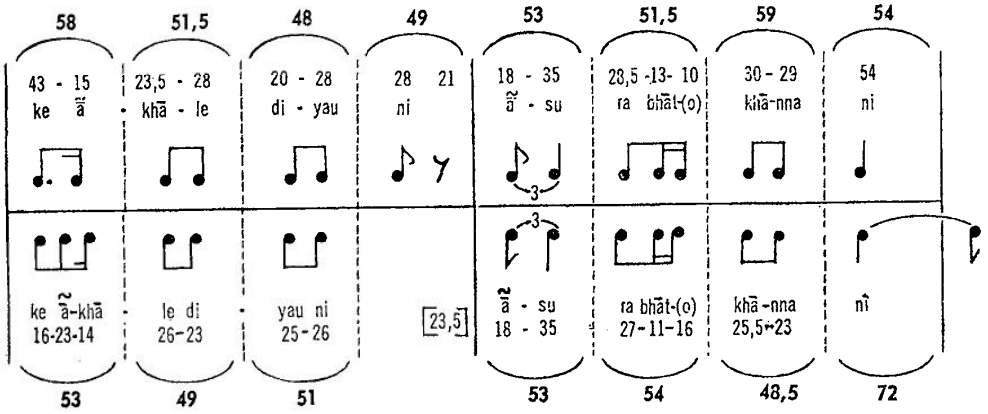
$$a1 + a2 = 21{,}4 + 18{,}4 = 39{,}8$$
$$a1\ \textit{bis} + a2\ \textit{bis} = 20{,}8 + 18{,}6 = 39{,}4$$
$$b1 + b2 = 20{,}4 + 21{,}6 = 42$$
$$b1\ \textit{bis} + b2\ \textit{bis} = 17{,}6 + 22{,}6 = 40{,}2$$

Sur le sonagramme, la distance 6,5 cm correspond à une durée d'une seconde. On peut donc conclure qu'à défaut de périodes d'une durée égale l'exécution du chant considéré présente néanmoins une grande stabilité au plan de la durée des incises. Remarquons que la période b1 *bis* étant écourtée, la période b2 *bis* se trouve allongée de façon à rétablir la durée correcte pour l'incise totale. En tenant compte d'une part de la structure métrique des vers et d'autre part des variations de tempo qui conduisent l'exécutant à rallonger ou raccourcir un temps, nous sommes conduits à proposer la notation traditionnelle suivante[1] :

Ex. n° 41



1. Les chiffres portés au-dessus ou au-dessous des syllabes indiquent la longueur en millimètres sur le sonagramme, la deuxième ligne de chiffres donnant la somme des valeurs constitutives de ce que nous considérons comme un temps.

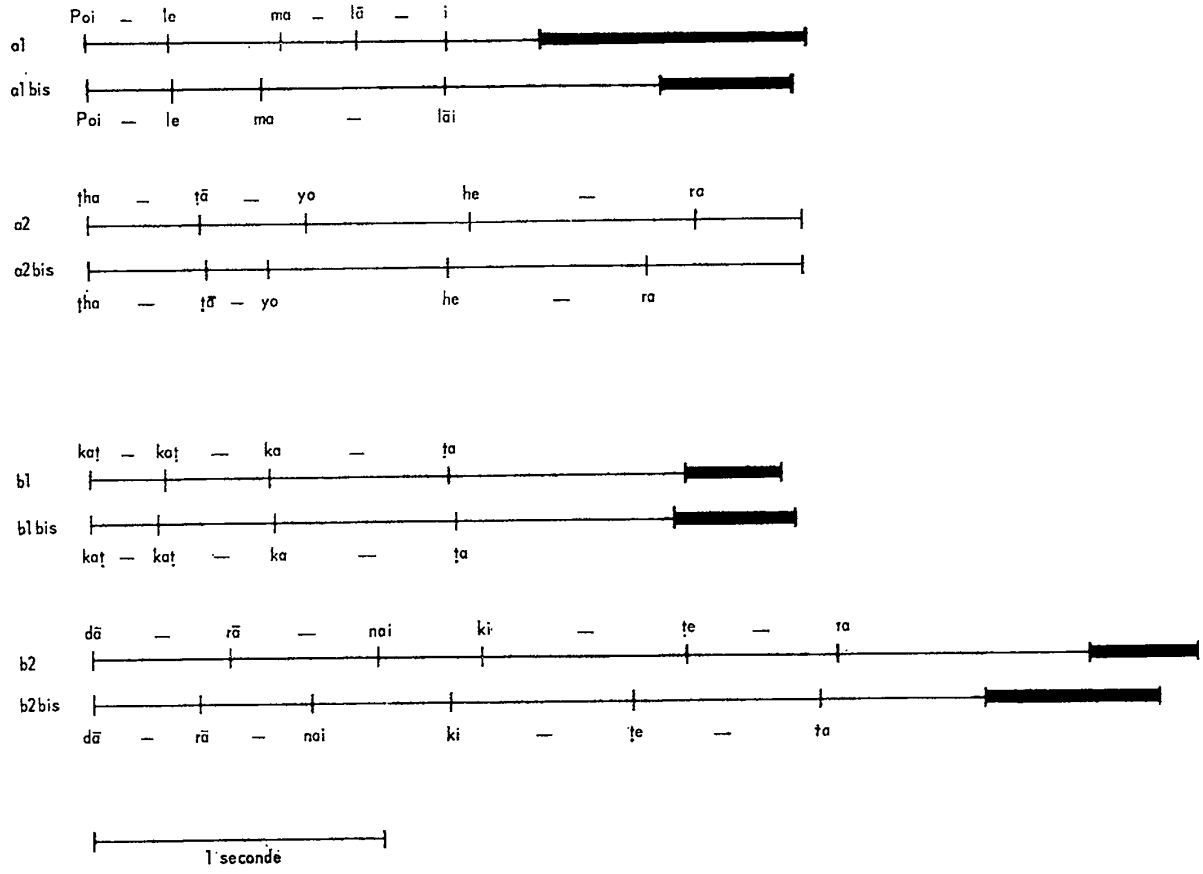


Appliquons la même méthode au refrain de 8, I/3 qui se compose de deux vers de 10 syllabes :

poile malāi / thatāyo hera
kaṭ kaṭ kaṭa / dārānai kiṭera

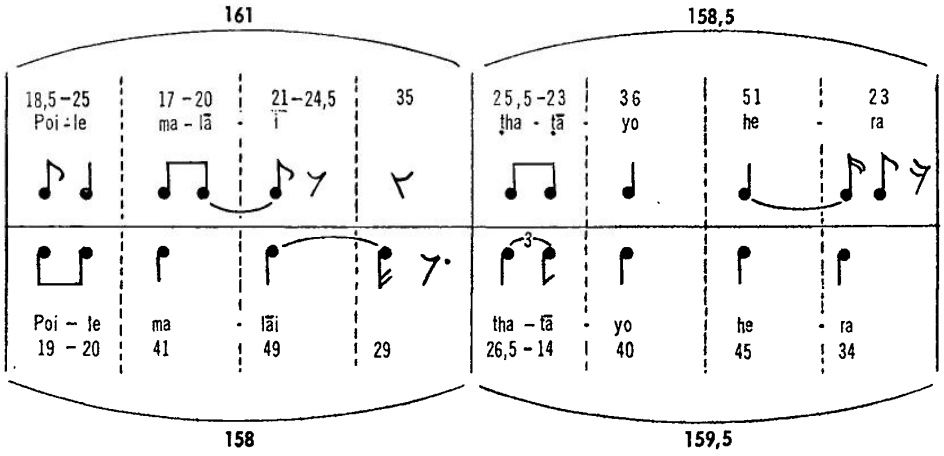
La répartition des syllabes au sein des incises mélodiques, qui correspondent comme précédemment à une durée de 8 temps (sauf la dernière période b2, prolongée d'une durée correspondante à 2 temps) s'effectue de la façon suivante :

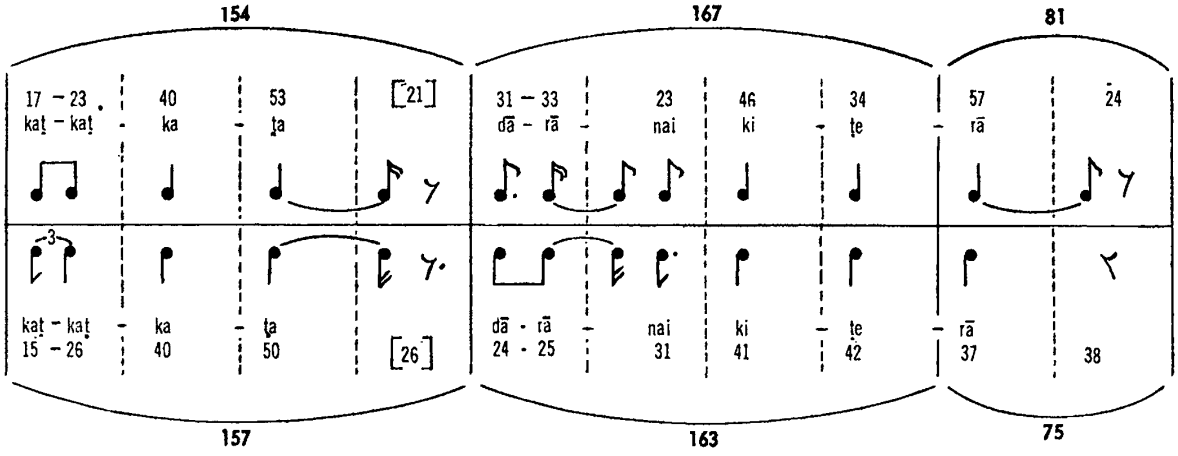
8, I/3 Ex. nº 42


Poi – le ma – lā – i
a1
a1bis
Poi – le ma – lāi
ṭha – ṭā – yo he – ra
a2
a2bis
ṭha – ṭā – yo he – ra
kaṭ – kaṭ – ka – ṭa
b1
b1bis
kaṭ – kaṭ – ka – ṭa
dā – rā – nai ki – ṭe – ra
b2
b2bis
dā – rā – nai ki – ṭe – ta
1 seconde

Le musicien chanteur n'est apparemment pas aussi à l'aise que dans l'exemple précédent et il a fréquemment recours à des « bourrages » instrumentaux qui rétablissent parfaitement la carrure. On peut remarquer l'enjambement qui intervient au début de b2 et l'élargissement des valeurs en fin de période, chaque syllabe occupant 1 temps entier ou même davantage. En notation traditionnelle nous proposerions l'interprétation qui suit :

8, I/3 Ex. nº 43





Enfin il a paru intéressant de voir comment s'effectuait la répartition des durées au sein des périodes musicales correspondant à des séquences métriques de 6 et 8 syllabes dans un chant strophique irrégulier. Nous avons choisi pour ce faire un passage du *karkhā* de « La mort de Tribhuvan » (9, I/2) dont les caractéristiques mélodiques ont été soulignées plus haut (Ex. nº 11). Il s'agit d'un passage à caractère énumératif :

aghi pani risallā
pachi pani risallā

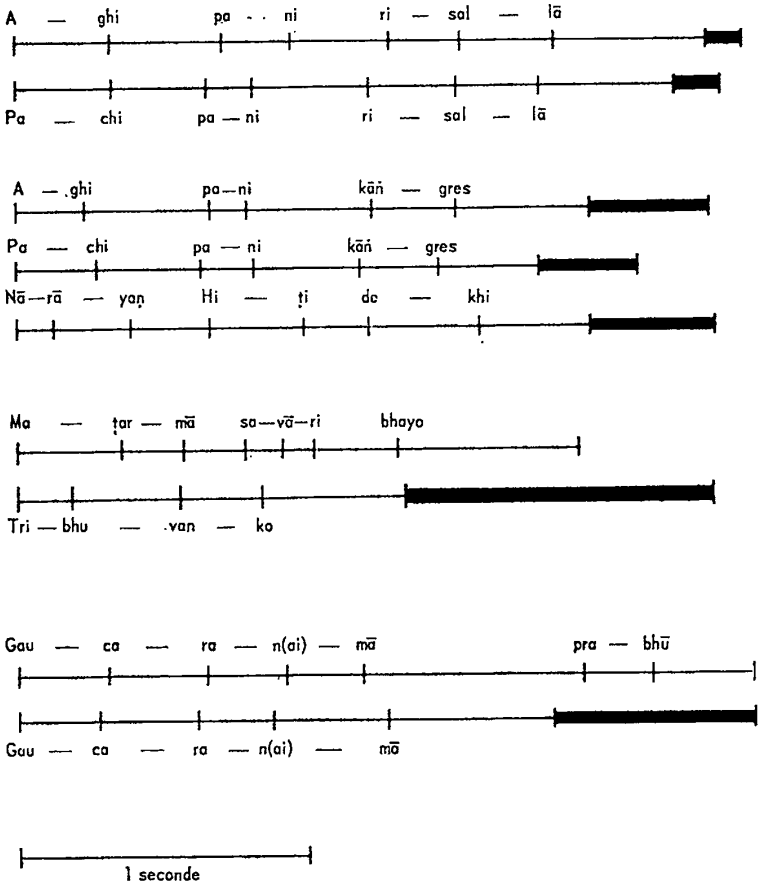
aghi pani kāṅgres
pachi pani kāṅgres
nārāyaṅ hiṭī dekhi

maṭarmā savāri bhayo
tribhuvanko

gaucaran(ai)mā prabhū
gaucaran(ai)mā

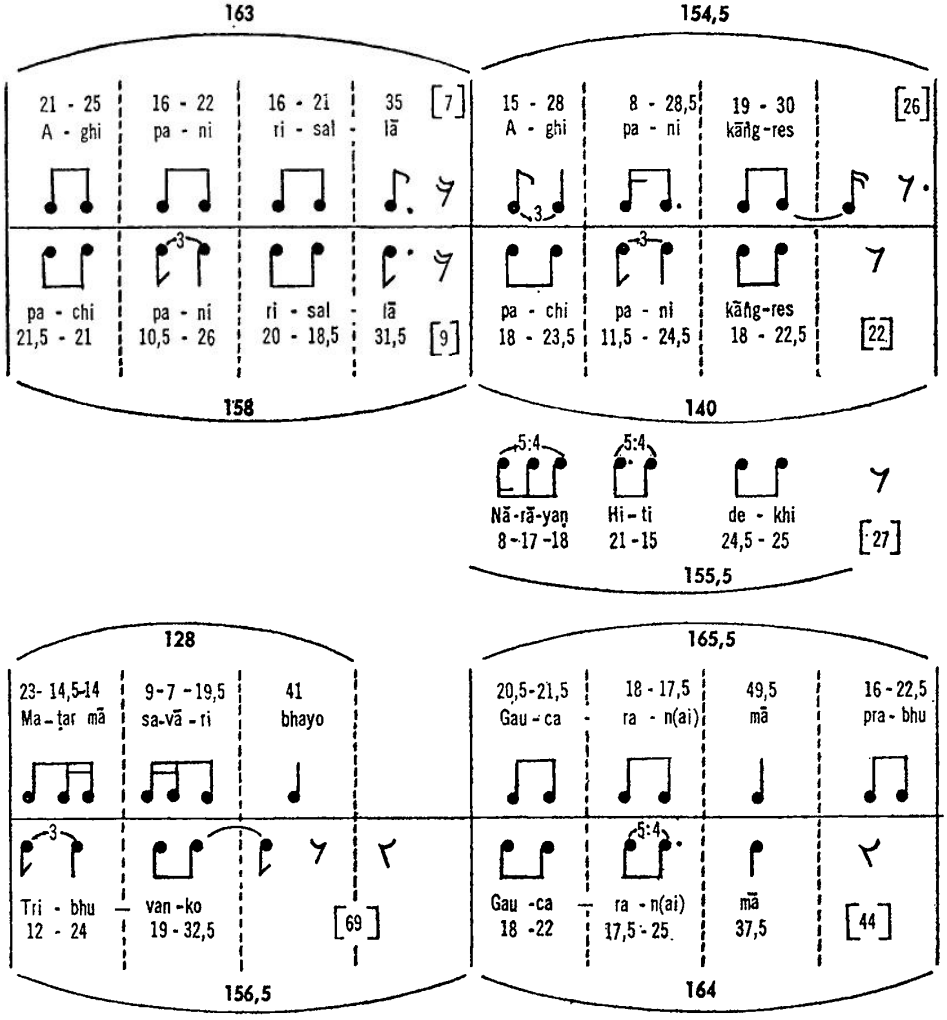
La transposition graphique du sonagramme se présente de la façon suivante :

9, I/2 Ex. nº 44 (*cf.* nº 11)


A — ghi pa - - ni ri — sal — lā
Pa — chi pa — ni ri — sal — lā
A — ghi pa—ni kāṅ — gres
Pa — chi pa — ni kāṅ — gres
Nā—rā — yaṇ Hi — ṭi da — khi
Ma — ṭar — mā sa—vā—ri bhayo
Tri — bhu — van — ko
Gau — ca — ra — n(ai) — mā pra — bhū
Gau — ca — ra — n(ai) — mā
1 seconde

Elle manifeste clairement la recherche de périodes mélodico-rythmiques de durée équivalente, même en l'absence de toute contrainte d'ordre métrique puisqu'il s'agit d'un chant strophique irrégulier. En notation musicale classique, nous suggérerions :

Ex. nº 45



Conditions de la collecte des matériaux

Comme nous ignorions tout du répertoire des *gāine* au moment d'aborder l'enquête, nous avons cherché à obtenir une gamme d'échantillons aussi large que possible. L'enregistrement se faisait généralement tôt le matin avant le départ des *gāine* en tournée. Cela permettait de rencontrer plus facilement chez eux les chanteurs que nous guettions. Nous avons vite renoncé à enregistrer en fin d'après-midi car l'atmosphère d'ébriété qui régnait à ce moment de la journée nuisait à la poursuite du travail. Dans l'ensemble les *gāine* nous permirent volontiers d'enregistrer ; et ils tenaient beaucoup à se réécouter en compagnie de leurs familles et amis. Une fois en possession de quelques matériaux nouveaux, nous rentrions chez nous à Kalimati (banlieue occidentale de Kathmandou) et avec l'aide de notre collaborateur et ami népâli M. K. B. Bista, nous établissions

en *devanagari* une version écrite de chaque chanson. Lorsque l'occasion se présentait (ce ne fut pas toujours le cas car les *gāine* sont très mobiles; un dicton populaire dit : « quatre êtres ne restent jamais en place : le tigre, le serpent, le *jogi* et le *gāine* »), nous retournions voir le chanteur et nous reprenions avec lui la notation en écoutant ensemble la bande. Cette activité ennuyait fortement les exécutants ; mais parfois nous obtenions ainsi des précisions, des contradictions, des corrections, des variantes. Lors d'un court séjour en France en 1965-1966, M. Bista a de nouveau apporté son aide pour revoir les « textes » : en fait il a joué un rôle capital dans l'élaboration de cet article et nous tenons à lui exprimer ici notre sincère reconnaissance.

Quelques aspects de la langue des chants

Le népâli de nos chants n'est pas le *bahun-chetriko kurā* qui est si bien explicité dans le livre de M. T. W. Clark. Nous avons affaire dans nos documents à la langue du peuple, chantée par des illettrés. Sujet et objet ne s'y distinguent pas toujours clairement ; le verbe ne concorde pas toujours avec le sujet de la phrase et le temps n'est pas toujours constant le long d'un seul chant. Nous avons pris le parti de noter les paroles telles qu'elles furent chantées, sans souligner les imperfections des locutions — qui ne sont en somme que des défauts d'éducation. Dans nos traductions, nous avons cherché à rendre le sens français, sans tentative d'embellissement littéraire et en suivant d'assez près les « textes ». Des allusions à des événements politiques, à des faits divers, nous ont certainement échappé. Non seulement faudrait-il habiter longuement la « Vallée » pour savourer pleinement le « pourquoi » de certains chants, mais encore faudrait-il disposer des journaux népalais de l'époque et qui nous furent inaccessibles à Paris. Mais plutôt que d'attendre indéfiniment pour être sûrs de tout comprendre, nous nous sommes décidés à la publication dans l'espoir que d'autres plus compétents que nous s'y intéresseront et relèveront nos erreurs. Certains chants sont d'une inconséquence farfelue, et nos lecteurs trouveront peut-être que nous n'aurions pas dû les publier. C'est notamment le cas du 14, I/6. Ce chant nous paraît au contraire très important : car nous avons remarqué que c'est précisément en organisant des bricolages rimés de ce genre que l'on bâtit des chants plus soignés. Tel couplet, telle formule qui, à l'essai, plaît au chanteur ou rencontre l'approbation de l'assistance, risque de se trouver placé par la suite dans le corps d'un autre chant. D'ailleurs des improvisations vocales de ce genre se retrouvent en bien d'autres cultures.

Tout en notant que les règles de la prononciation ne sont pas toujours suivies par les *gāine*, relevons, à l'attention des non-népalisants, un trait de la langue qui a été fort bien dégagé par M. Clark. « Except where a vowel is followed by a conjunct consonant, écrit-il, Nepali prefers an open, i.e. a vowel ending

syllable » (*op. cit.*, p. 8). Le caractère déclamatoire des interprétations accentue cette tendance, et on observe dans nos documents la présence de nombreuses voyelles d'appoint. Citons à titre d'exemples 8, I/3 : *ghara ;* 9, I/2 : *khabar(a), Sviṭjarlyand(ai), hukum(a) ;* 11, I/2 : *ghar(a) ;* 13, I/3 : *kām(a) nām(a) ;* 13, I/2 : *nām(a) ;* 14, I/6 : *mukh(a) ;* 10, II/2 : *ḍar(a), tharahar(a) ;* 13, I/1 *bis : ākhir(i), ek(a), din(a) ;* 13, I/1 : *kām(a) ;* II/3 : *hukum(a)*, etc.

L'emploi fréquent de termes de parenté dans le langage courant est suffisamment connu pour qu'on n'insiste pas là-dessus. Par contre il nous semble utile de relever les emplois suivants de formules d'appel à l'attention :

8, I/3 poile malāi ṭhaṭāyo *hera* . . .
10, I/3 rasvad māph garāi pāũ *jarnel sāheb* khetīko nāmmā *prabhū* . . .
11, I/2 jānna ni *āmā* jānna ni
12, I/6 *gaũle dāi gaũle bhāi* . . .
13, II/1 phakai phakai lagyo malāi *(bis)* kamārī jhaĩ paryo *bahinī* . . .
13, II/2 uḍeko caṅgā sita jānchu nabhana *kānchī* . . .
14, I/7 *he pyārī* . . .
7, II/3 jyān khukuri bhirera *gorkhālī* . . .
12, I/2 *sāila dāi* nepāl gayo katā lau garana bicara *rājā* . . .
12, I/7 *hera hera dāju bhāi* . . .
13, I/2 svatantrako nārāle āja lyāyaũ *hera* . . .
13, I/3 nām nabhae myād chādai dābī gara *hajūr* . . .
9, I/2 he *prabhu* . . .
13, I/4 *hera hera dāju bhāi* . . .
10, I/4 jānai paryo jānai paryo birānāko deś hoina *māitī rājai* . . .
jānai paryo jānai paryo birānāko deś ḍoli thapa *janti ho* . . .

Signalons aussi l'emploi d'un nombre relativement élevé de mots d'emprunt. Ces mots d'emprunt désignent principalement des pays étrangers, des fonctions administratives, des appareils ou des outils modernes : l'influence du vocabulaire militaire s'y fait surtout sentir.

10, I/3	*jarnel*	(angl. general)
7, II/3	*jarman*	(angl. German)
	aiṭan	(? *ajiṭan* — angl. adjutant. Le chanteur bégayait. On pense à une déformation possible de angl. « Right turn ».)
	abisar	(angl. officer)
	rāiphal	(angl. rifle)
	sipāī	(hindi *sipāhi*)
	jāpān	(angl. Japanese)
	misingan	(angl. machine-gun)
	aṅgrej	(hindi *angrez*)
12, I/2	*ṭyāksi*	(angl. tax)
	Kāṅgres	(angl. Congress)
	dhotivāl	(hindi *dhotivāla*)
	kiṅg	(angl. king)
	bajeṭ	(angl. budget)
	koriyā	(angl. Korea)

12, I/7	*sāikal*	(angl. cycle)
	sinemā	(angl. cinema)
	hal	(angl. hall)
	buskaṭ	(angl. bushcoat)
	iskul	(angl. school)
	kamīj	(hindi *qamiś*)
	pāuḍar	(angl. powder)
13, I/2	*lāin*	(angl. line)
	pulis	(angl. police)
	ṭikaṭ	(angl. ticket)
	bākas	(angl. box)
13, I/3	*lamber* *nambar*	(angl. number)
9, I/2	*Kāṅgres*	(angl. Congress)
	maṭār	(angl. motor > motor car)
	apareśan	(angl. operation)
	sviṭjarlyānd	(angl. Switzerland)
	ṭāim	(angl. time)
	ḍākṭar	(angl. doctor)
	mineṭ	(angl. minute)
	sāikal	(angl. cycle > bicycle)
	pulis	(angl. police)
	ṭyām palā	(angl. time-table)
	ḍāibar	(angl. driver > pilot)
8, II/9	*gajeṭ*	(angl. gazette)
13, I/4	*maṭar*	(angl. motor)
	pulis	(angl. police)
	aspatāl	(angl. hospital)
	ḍākṭar	(angl. doctor)
	ṭāim	(angl. time)
	kānun	(hindi *qānun*, le droit)
12, II/3	*rel ?*	(angl. rail > railway train)
	phesan	(angl. fashion)
	selaṅ	(angl. Shillong)
	Baṭa Kampani	(angl. Bata Company)
	garal	(angl. girl)
14, I/6	*jin*	(angl. jean > blue-jeans)
	tin	(angl. tin)

Les onomatopées

En népâli, les onomatopées rentrent dans la catégorie de mots *anukaran*. M. T. W. Clark (*op. cit.*, p. 210) distingue deux « classes » de mots *anukaran :* « a) Those which have a geminated, i.e. a double consonant — b) Those which have reduplicated syllables. » Rappelons à ce propos que des mots de ce type figurent dans la littérature de bien d'autres cultures. Citons, par exemple, le Tibet (R. A. Stein, *L'épopée tibétaine de Gesar dans sa version lamaïque de Ling*, Paris,

1956, pp. 395-399 ; *La civilisation tibétaine*, Paris, 1962, pp. 216-217, 223 ; A. W. Macdonald, *Matériaux pour l'étude de la littérature populaire tibétaine*, Paris, 1967, I, p. 123, n. 3) ; le Bengale (D. C. Sen, *History of Bengali language and literature*, Calcutta, 1954, pp. 562-564) et la Mongolie du sud (A. Mostaert, *Dictionnaire Ordos*, Pékin, 1944, 3, pp. 874-875, « Monumenta Serica », Monograph V). Comme l'écrit M. Cl. Lévi-Strauss : « Les termes onomatopéïques recèlent toujours une équivoque, puisque, fondés sur la ressemblance, ils n'indiquent pas clairement si le sujet parlant se propose, en les prononçant, de reproduire un bruit ou d'exprimer un sens. Par la réduplication, le second souligne emphatiquement l'intention signifiante, dont on aurait pu douter s'il fût demeuré seul, qu'elle eut été présente dans le premier. » (*Le cru et le cuit*, Paris, 1964, pp. 345-346.)

Nous donnons ci-dessous une courte liste de mots *anukaran* qui figurent dans nos chants :

8, I/3	*kaṭ kaṭ kaṭ*	(bruit de grincement de dents)
	hāvā dāvā	(bruit d'agitation)
10, II/2	*halalala*	(bruit de rires)
	dhapa dhapa	(bruit du feu)
	pilpile	(bruit de sanglots étouffés)
	kele kele	(bruit de battements de cœur)
	kharāñkhurun	(bruit d'ongles contre une paroi de bambou)
11, I/2	*halhalala*	(bruit de rires)
11, II/6	*ṭyāũ ṭyāũ*	(cri de l'alouette)
	halalala	(bruit de rires)
14, I/7	*gudu gudu*	(roucoulement du pigeon)
9, I/2	*dhuru dhuru*	(bruit de sanglots)
10, I/4	*hur hur*	(bruit d'agitation
	dhuru dhuru	(bruit de sanglots)
14, I/6	*chama chama*	(bruit de tintement d'anneaux)

Les thego

Dans le dictionnaire de Turner (p. 299) nous trouvons la définition suivante du mot *thego :* « a particular way of speaking in which the meaning of words is rendered unintelligible to anyone overhearing by the insertion of meaningless words and syllables ». B. C. Śarma pour sa part, dit (*op. cit.*, p. 462) : *kunai kunai mānisle kurā gardā bīc bīcmā dohoryāine nirarthak śabda* « mots sans signification, intercalés de façon répétée dans le discours de quelqu'un ». Dans nos matériaux, *relimai* (12, II/3) constitue le cas le plus frappant de l'emploi d'une expression sans signification. Cependant il se peut que d'autres mots (par exemple Gaṅgārām

et Sitārām du 14, I/7) soient employés de manière semblable. Dans le cours de nos recherches sur d'autres chants des *gāine*, il nous a semblé que les mots suivants peuvent aussi avoir été utilisés de cette façon : *nānilo, nīrmayā, nainareśam, lalumāi, sunimāyā*, etc. M. Satya Mohan Joshī (*Hāmro lok saṃskṛti*, p. 166) donne une autre chanson où figure *relimai* et Allen Percival dans son article déjà cité remarqua : « the word *relimai* occurs with great frequency in the chorus and is difficult to translate » (p. 120). Si l'expression *relimai* n'a plus de nos jours une signification précise pour le citoyen népalais, M. Dharma Rāj Thāpā (*op. cit.*, pp. 149-150) pense qu'il provient de *relmā* « dans le train » (nép. *rel* > angl. rail > railway train). A l'usure (il compare la transformation du mot à celle d'un rocher en sable) *relmā* serait devenu *relimai*. Quoi qu'il en soit, il serait intéressant de rechercher dans quelle mesure ces *thego* se forment en partant de mots d'origine non népalaise. L'emploi de mots sans signification est attesté, bien entendu, dans les chants d'autres cultures. Ainsi M. A. Lomax dans un article récent (« Phonotactique du chant populaire », *L'Homme*, 1964, IV (1), janv.-avr., p. 10) fait état de « ségrégats vocaux, ou syllabes dénuées de signification, qui constituent les refrains des berceuses ou des chants de travail » ; il les appelle des « vocables de refrain ». Plus près du Népal, la comparaison s'impose avec les *chig-lhad* des chants tibétains. M. Tucci écrit à ce sujet : « These meaningless portions of the song have a special name [. . .] they are technically called *chig-lhad* that is to say ' words inserted '. Except for a few songs, only composed of *chig-lhad*, these rhythmic words either precede or follow the poems. They introduce, in a certain way, the tune or prolong as a fading echo the melody of the song : as a rule they are used in part songs, as in a chorus » (*Tibetan folk songs from Gyantse and Western Tibet*, Ascona, 1966, p. 15).

Signification des matériaux comme indices du passé des *gāine*

Nous avons donné ci-dessus un premier choix de nos matériaux. Il représente les textes de chants que nous avons établis en premier et dont nous nous sentons relativement sûrs. D'autres textes seront publiés plus tard et aucun principe culturel ne nous a guidés dans le choix des documents que l'on vient de lire. Cet échantillon peut-il nous apprendre quelque chose sur le passé des *gāine* ? Tant d'influences culturelles de toute provenance s'exercent de nos jours dans la Vallée, qu'il serait bien imprudent d'y répondre de façon catégorique. M. Dharma Rāj Thāpā appuie la tradition indigène selon laquelle les *gāine* seraient arrivés dans la Vallée venant de l'ouest avec les armées de Prithivi Narayan en 1768. Mais avant cette date que sait-on de ferme sur les *gāine* ? M. Dharma Rāj Thāpā suggère un rapprochement avec les Bhāṭ de l'extrême ouest du Népal, et dit (*op. cit.*, p. 139) que dans les districts de Ḍaḍeldhura et de Doṭi, les Bhāṭ, tenant

un *mālā* à la main, décrivent en poèmes des événements anciens. Les Bhāṭ jusqu'ici sont surtout connus ethnographiquement en dehors des frontières politiques actuelles du Népal. On peut lire à leur sujet les pages de R. V. Russell et Rai Bahadur Hīra Lāl, *The tribes and castes of the Central provinces of India*, Londres, 1916, II, pp. 251-270[1]. Écrivant vers la fin du XIX^e siècle, Sir R. C. Temple soulignait avec raison qu'au Panjab on avait affaire à plusieurs types de bardes, et il ajoutait : « All along our frontiers, wherever the Balochki and the Pushto languages are spoken, the bard has a natural home, and in Sindh he has become a proverb. In Kacch and Kathiawar and in Rajasthan he is to be found at the court of each of the innumerable ' kings ' that hold sway over those vast tracts of country, and again further East we find him flourishing in full vigour in Orissa, and once more we find him cherished and carefully tended along the whole line of the Hill States from Kashmir to Kumaun. The condition of his existence in the Punjab proper are practically those under which he flourishes throughout the North West Provinces and Awadh » (*The legends of the Panjab*, Londres, I, p. XXVI). Dans l'état actuel des connaissances de l'ouest du Népal, il paraît prudent de ne pas émettre des hypothèses précises concernant la protohistoire des *gāine*. Pour ce qui est de leur répertoire on doit toujours tenir présente à l'esprit la possibilité d'apports en provenance de prêtres dépositaires des légendes sacrées de l'hindouisme *(jogi)*, de dévots de tel ou tel saint hindou ou musulman qui chantent l'histoire de leur saint patron *(bharain)*, de musiciens professionnels (par ex. les *mirasi* ou les *dhāḍhi*). Il se peut qu'il n'y ait jamais eu un moment où le *gāine* ne chantait que les hauts faits et la généalogie d'un prince, car on peut être sûr que le *gāine* a toujours beaucoup voyagé. Nous comptons revenir plus tard, à la lumière d'autres documents, sur le problème de la présence des *gāine* dans les vingt-deux et les vingt-quatre royaumes.

1. Comme on voit d'après le tableau reproduit dans A. W. MACDONALD, « La hiérarchie des *Jât* inférieurs dans le Mulukī Ain de 1955 », n. 28, *in : Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss pour son soixantième anniversaire* (sous presse), les Bhāṭ sont au Népal, et pour ce qui est des conflits matrimoniaux, un *jāt* égale en rang les Chetri. *Cf.* aussi n. 10 du même article concernant les Bādī, les Bhāṭ et les *bādi*. Le mot sanskrit *bandin*, transporté au Népal, a peut-être changé de sens. Monier-Williams *(op. cit.*, p. 720, *q. v.)* indique : « a praiser, bard, herald (who sings the praises of a prince in his presence or accompanies an army to chant martial songs ; these bards are regarded as the descendants of a Kshatriya by a Śūdra female) ».